

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III

(CONTEMPORÁNEO)



TESIS DOCTORAL

Los felinos en la escultura azteca

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ignacio Díaz Balerdi

DIRIGIDA POR

José Alcina Franch

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-152-8

©Ignacio Díaz Balerdi, 1990

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

LOS FELINOS EN LA ESCULTURA
AZTECA

TESIS DOCTORAL
Ignacio Díaz Balerdi

Director:
Dr. D. José Alcina Franch
Catedrático
Historia de América II

Madrid
1990

CONTENIDO

- AGRADECIMIENTOS.
- INDICE.
- I. INTRODUCCION.
- II. ESPACIO Y TIEMPO EN EL MUNDO MEXICA.
- III. LA TRADICION TEOTIHUACANO-TOLTECA.
- IV. FELINOS DE MESOAMERICA.
- V. LOS FELINOS EN LA ESCULTURA AZTECA.
- VI. EL MUNDO DE LA FORMAS AZTECAS.
- VII. LA ICONOGRAFIA DE LOS FELINOS.
- VIII. CONCLUSIONES.
- IX. BIBLIOGRAFIA.
- X. ILUSTRACIONES.

AGRADECIMIENTOS

Hacer un recuento detallado de cuantas ayudas he recibido a lo largo de la realización de esta tesis sería casi interminable. No obstante, me gustaría destacar algunas y agradecerlas de manera especial.

En primer lugar a mi Director, Dr. D. José Alcina Franch, quien en todo momento me ha apoyado y alentado en la tarea que había emprendido.

Al Dr. Paul Gendrop, con quien colaboré estrechamente el último año antes de su muerte.

Al personal docente del Departamento de Arte Prehispánico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M., por su acogida y facilidades que me brindaron durante mi estancia en México.

A todos aquellos que me echaron una mano en el momento preciso, aunque sólo fuera llevarme en coche a alguna zona arqueológica.

Finalmente, a Mercedes, sin cuyo apoyo difícilmente hubiera podido emprender esta andadura.

INDICE

I.- INTRODUCCION.....	7
I.1.- Objetivos.....	13
I.2.- Algunos problemas metodológicos.....	15
I.3.- Las fuentes literarias.....	22
I.4.- El panorama bibliográfico.....	29
 II.- ESPACIO Y TIEMPO EN EL MUNDO MEXICA.....	35
II.1.- Coordenadas espaciales de los mexica.....	35
II.2.- Pueblos carismáticos y caminos iniciáticos.....	38
II.3.- México-Tenochtitlan.....	45
II.4.- La historia o el devenir del tiempo.....	52
II.5.- El cómputo del tiempo.....	54
II.6.- Prehistoria e historia. Mitos y hechos.....	63
II.7.- Las cinco eras cósmicas.....	66
II.8.- Historia real e historia manipulada.....	72
II.9.- Gobernantes para un pueblo ávido de gloria.....	80
Notas.....	88

III.- LA TRADICION TEOTIHUACANO-TOLTECA.....	91
III.1.- Quetzalcóatl: entre el triunfo, la caída y el retorno.....	96
III.2.- Toltecas en la sociedad mexicana.....	104
III.3.- Teotihuacán: la ciudad de los dioses.....	110
 IV.- FELINOS DE MESOAMERICA.....	 118
IV.1.- Nombres, taxonomías y clasificaciones.....	122
IV.2.- Realidad y constructo imaginario en torno a los felinos.....	137
 V.- LOS FELINOS EN LA ESCULTURA AZTECA.....	 150
V.1.- Los objetos ceremoniales.....	153
V.2.- Guerreros y guardianes.....	163
V.3.- Felinos recostados.....	172
V.4.- Cabezas en bulto redondo.....	180
V.5.- Los felinos en relieve.....	188
V.6.- Un ser fantástico: el felino-Aguila.....	207
 VI.- EL MUNDO DE LAS FORMAS AZTECAS.....	 211
VI.1.- Las fuentes del arte azteca.....	216
VI.2.- Los felinos en la escultura del Altiplano.....	227

VII.- LA ICONOGRAFIA DE LOS FELINOS.....	238
VII.1.- El significado de los felinos.....	246
VII.2.- Felinos, soldados y guerreros.....	254
VII.3.- Valentía y guerra en un mundo ritualizado.....	268
VII.4.- Eclipses y cosmogonía.....	279
VII.5.- Mitos de la creación del sol y de la guerra.....	291
VII.6.- La fertilidad de la tierra.....	305
VII.7.- Oscuridad, montes y cuevas.....	318
VII.8.- El devorador de corazones.....	328
VII.9.- Felinos y chamanes.....	338
VII.10.- Felinos y naguales.....	352
VII.11.- La plástica en tanto que lenguaje.....	363
 VIII.- CONCLUSIONES.....	 373
 IX.- BIBLIOGRAFIA.....	 382
 X.- ILUSTRACIONES.....	 434

I.- INTRODUCCION

El presente trabajo constituye una aproximación, entre las muchas posibles, a una faceta importante de la plástica prehispánica: la figura del felino en la escultura azteca. Circunscribir nuestro estudio a unas coordenadas geográficas y temporales limitadas responde al deseo de no caer en la excesiva amplitud que derivaría de un rastreo pormenorizado de dicha figura en la totalidad del ámbito mesoamericano, sin por ello incurrir en la tentación del exclusivismo o en la tendencia a considerar compartimentos estancos cada uno de los estadios, niveles o conjuntos de manifestaciones artísticas que componen el panorama de esa entidad cultural llamada Mesoamérica.

En nuestra opinión, existe una unidad conceptual e ideológica subyacente a la diversidad morfológica, a los distintos estilos, a las matizaciones que las diferentes épocas y lugares introducen en las obras de arte mesoamericanas que hasta nosotros han llegado, y cualquier estudio, por reducido que sea, jamás deberá perder de vista este entronque con una realidad más amplia y globalizadora. Sin embargo, ello no es

óbice para emprender el análisis pormenorizado de una parcela de ese amplio panorama, análisis que indefectiblemente se verá abocado a tener en cuenta otras parcelas, que en definitiva siempre estarán directa o indirectamente relacionadas con el objeto específico de nuestro trabajo.

La elección de un tema siempre tiene algo de arbitrario y algo de personal. No seremos nosotros quienes lo neguemos. Pero tampoco es el momento de hacer digresiones más o menos profundas sobre pulsiones, preferencias o motivos psicológicos que nos mueven a un acercamiento de este tipo a la plástica prehispánica mexicana. De todas maneras, hemos de decir que, hasta donde alcanzan nuestros conocimientos, hasta hoy no se había emprendido la labor de desentrañar, en toda su complejidad, la figura del felino y sus significados en el arte azteca. Un atento repaso a la bibliografía nos revelará inmediatamente la laguna. No quiere decir esto que haya sido absolutamente olvidada su importancia, pero tampoco se ha profundizado lo suficiente. Cualquier estudioso avezado de las formas y significados del arte azteca es consciente de la importancia de los felinos, pero siempre se ha hablado de ellos repitiendo machaconamente dos o tres conceptos básicos, sin intentar establecer su marco de referencia global ni la cadena de implicaciones iconográficas que su aparición conlleva.

En el panorama del arte prehispánico esto resulta particularmente curioso. Por dos razones. La primera, ya lo hemos dicho, por la propia importancia del motivo felino, cuya presencia es una constante en todas las culturas desde el Preclásico hasta el Postclásico. La segunda, porque sorprende el hecho de que aun siendo aceptada su importancia y existiendo algunos trabajos parciales sobre el tema, referidos a distintas culturas mesoamericanas, nunca se ha estudiado con el debido rigor en la cultura azteca, precisamente la que más garantías de objetividad puede ofrecer, dado que es el ámbito mejor conocido y al que generalmente se recurre a fin de obtener información comparativa que permita desentrañar las claves de otras manifestaciones culturales. Esto indudablemente tiene sus riesgos y ha sido objeto de discusiones, como oportunamente señalaremos en el capítulo dedicado a la iconografía de los felinos.

La presente investigación, desarrollada en las páginas que siguen, viene a llenar esa laguna. Su organización es sencilla. Una vez concluidas estas líneas de presentación, especificaremos los objetivos que nos hemos planteado, nos referiremos a los problemas metodológicos a los que nos hemos tenido que enfrentar, hablaremos de las fuentes escritas legadas por los primeros cronistas coloniales y repasaremos la bibliografía con la que hemos trabajado, particularmente los

estudios más cercanos a nuestro análisis. Esto completará el capítulo introductorio.

Seguidamente analizaremos las coordenadas espaciales y temporales en que se desarrolla la cultura azteca, haciendo hincapié en aquellos aspectos a nuestro modo de ver fundamentales para comprender el contexto y las peculiaridades conceptuales que determinan el proceso de creación, función y utilización de las obras de arte. No se tratará de una síntesis lineal de lo que se conoce sobre la historia o el acontecer cronológico de los aztecas, síntesis accesible a cualquier interesado en la copiosa bibliografía al respecto, sino, insistimos, una visión detenida sobre algunos parámetros claves que marcan con su impronta el mundo conceptual e ideológico, claves que siempre será preciso tener en cuenta a la hora de analizar los fenómenos de creación plástica.

También dedicaremos un corto capítulo a la tradición en la que se sitúa el arte azteca, tradición en la que juegan un papel destacado otras dos culturas del Altiplano mexicano: la teotihuacana (100 a. C.-750 d. C) y la tolteca (750-1200 d. D.).

Otro capítulo, también corto y enunciativo, lo reservamos al estudio de los felinos cuyo hábitat natural se localiza en

Mesoamérica, a sus peculiaridades morfológicas, sus costumbres, sus características zoológicas y, "last but not least", a la imagen que del felino se tiene y se ha tenido habitualmente, imagen que va más allá de lo que corresponde a su mera realidad biológica.

El análisis formal de los felinos en la escultura azteca constituirá uno de los apartados fundamentales de nuestra investigación. También es éste un punto descuidado en la historiografía, pues sólo algunas piezas monumentales o muy significativas han provocado la atención de los estudiosos, aunque eso sí, siempre de manera referencial y al hilo de otras consideraciones. Incluso algunas, de sobresaliente factura y hondos contenidos iconográficos, que además han estado expuestas de manera permanente en lugares públicos, como puede ser el caso de la figura 31 en el Museo Nacional de Antropología de México D.F., nunca han merecido la atención de los estudiosos. En este apartado nos centraremos en los modos de hacer, recursos plásticos, técnicas, tratamiento de volúmenes, líneas, planos, proporciones, principios de composición y, en mucha menor medida, dado el deterioro de las piezas, de colores y policromía. También nos referiremos a las fuentes en las que se nutren las formas aztecas y sintetizaremos las constantes morfológicas y características formales de este apartado de la plástica.

El análisis formal nos llevará al mundo de los significados, de los conceptos, de la iconografía. Es el capítulo más largo y en él rastreamos todas las implicaciones de la figura del jaguar. Implicaciones directas e indirectas, que conforman un todo muy complejo que es preciso reconstruir casi como si de un rompecabezas se tratara. Aquí las explicaciones lineales no tienen cabida y se requiere un continuo ejercicio de interrelación para acceder a unas claves que a veces se sustraen a la evidencia.

Finalmente acabaremos con unas páginas de conclusiones, a las que se añadirá la bibliografía utilizada para esta investigación, así como las ilustraciones pertinentes, ilustraciones que en el caso de las piezas específicas de nuestro estudio (figuras 7 a 31) y de otras complementarias, irán acompañadas de algunos datos básicos, como ubicación actual, material empleado para su realización y dimensiones.

I.1.- Objetivos

Como hipótesis de trabajo nos planteamos que, siendo el felino un animal constantemente representado en la plástica prehispánica, su interpretación no puede ser lineal ni excluyente. Esto es, que su imagen encierra un conjunto de significados no unívocos sino polivalentes. Dicha polivalencia se debe desdoblar en varios sentidos, que estarán a su vez directa o indirectamente relacionados entre sí.

El objetivo principal de esta tesis es el estudio de la iconografía de los felinos en el arte azteca, es decir, de esa serie de significados que, lejos de ser contradictorios o excluyentes, se complementan, desplegando ante nosotros un panorama cargado de nexos enriquecedores. Por ello, cada significado parcial se estudiará detenidamente, pero además se buscarán las conexiones con otros significados y el hilo conductor que subyace a los mismos.

Los nexos que hemos mencionado articulan un todo global que es preciso analizar en detalle para entender cabalmente el mundo ideológico inherente al mismo. Un mundo que, a su vez, se relaciona con otras parcelas del pensamiento o de las creencias, por lo que nuestra investigación no se configura como un eslabón cerrado, sino que se abre a la posterior

comparación con otros datos, secuencias y temas del arte mesoamericano.

Pretendemos estudiar las formas como una vía de acercamiento a los contenidos, entendiendo que no existe dicotomía entre unas y otros, sino que constituyen un fenómeno unitario y que como tal debe ser estudiado. Aspiramos a dilucidar el papel que el felino desempeñaba en el universo conceptual azteca, un universo que se puede desdoblar en tres registros superpuestos: el real, el ritual y el mítico. Nos detendremos en cada uno de ellos y buscaremos el correlato que cada uno tiene en los otros dos, pues esos tres registros constituyen otras tantas manifestaciones de la cosmovisión de los antiguos mexicanos.

Como punto de destino final pretendemos demostrar que cada uno de los significados tradicionalmente considerados como válidos al hablar de los felinos en el arte azteca funcionan como elementos de un discurso más amplio; que, a pesar de su variabilidad, ese discurso es homogéneo; que aunque a veces su imagen ha sido tomada como secundaria (probablemente a causa de la escasez de piezas monumentales con dicho motivo y de la inexistencia de un dios-felino en el panteón) su importancia era fundamental en la vida cotidiana y en el pensamiento

conceptual; y, finalmente, que el felino constituye uno de los pilares básicos en los que descansa el concepto de orden en el mundo azteca.

I.2.- Algunos problemas metodológicos

En cierto modo, nuestro estudio se sale de las pautas que habitualmente se han seguido a la hora de enfrentarse al arte azteca. Fundamentalmente por dos razones. Primero, porque tradicionalmente las investigaciones se han centrado en un dios o en un conjunto de dioses, y sus correspondientes manifestaciones en el arte, o en un conjunto de piezas diferentes aunque pertenecientes a un complejo arqueológico unitario. Segundo, porque, como ya lo hemos mencionado, del felino se ha hablado siempre al hilo de otras investigaciones, que por supuesto no lo consideraban como su objetivo último. Esto resulta hasta cierto punto lógico, pues dada la preeminencia del contenido religioso en el arte azteca, resultaba razonable partir de lo que se conocía acerca del sistema religioso para intentar desentrañar las claves de las manifestaciones artísticas.

Nuestra vía ha sido la inversa. Hemos tomado la imagen de un animal (importante, eso sí), la hemos situado en sus diferentes contextos de la cosmovisión y hemos rastreado en el sistema religioso, en las creencias, en las costumbres y en las leyendas para averiguar cuáles eran sus parámetros definitorios. Por supuesto que ambas vías no son excluyentes sino complementarias, y que la complejidad de significados la encontraremos tanto si elegimos una como otra.

En este sentido nos encontramos con un problema añadido, pues si en algunos centros de investigación se ha comenzado por fin con la tarea de vaciar las fuentes, por ejemplo, de datos relativos al sistema religioso tomado como un conjunto global, no sucede lo mismo con otros apartados, como es el caso de animales emblemáticos como puede ser el felino. Ello, evidentemente, nos obligó a repasar con detenimiento todas las fuentes, estudios generales y trabajos monográficos, para extraer cualquier alusión a los mismos, alusión que además podía ser explícita o implícita.

No obstante, y con ser ardua esta tarea, el principal problema que se nos planteó fue la descontextualización de las piezas y la dificultad para fecharlas con precisión. Casi todas fueron encontradas en circunstancias que actualmente no permiten la reconstrucción de su ubicación original. Incluso

algunas, halladas en contextos arqueológicos bien delimitados y excavados con garantías, caso del *océlotl-cuauhxicalli* (fig. 7), encontrado en los terrenos correspondientes al centro ceremonial de Tenochtitlan, tampoco posibilitan su adscripción a un punto concreto, punto cuya identificación sería importante, pues no es lo mismo que la pieza estuviera en un interior que a los pies de una escalinata, por sólo citar dos posibilidades.

Tan sólo en el caso de Malinalco nos es posible hacerlo, y ello debido a la naturaleza del lugar, un centro ritual excavado en la roca viva de una escarpada ladera. Pero aquí nos falta otro dato, que también desconocemos con precisión en el resto de la piezas: la policromía. Sabemos que la práctica totalidad de la escultura prehispánica se hallaba pintada, y que los colores tenían un significado preciso (o cuando menos que determinados elementos claves, como podían ser los puntos cardinales o las divinidades, estaban asociados a un color determinado). Por los restos encontrados, cabe deducir que la mayoría de los felinos estaban pintados de color ocre con manchas negras, por lo que es probable que el jaguar, sin duda el representante paradigmático del *genus Felis*, sea el que más veces aparezca en la plástica. La boca de algunas piezas conserva restos de pintura roja, lo que resulta lógico como veremos más adelante, pero desconocemos si alguna de las

esculturas iba recubierta, en alguna de sus partes significativas, por un color simbólico que introdujera nuevas posibilidades interpretativas.

Aparentemente, el número de obras sobre las que hemos centrado nuestra investigación es reducido, 24 en total (figuras 7 a 31). Sin duda, existen elementos "felinos" presentes en, o integrados a, otros motivos y representaciones. No nos hemos ocupado de ellos de manera detenida, aunque resulta evidente que lo que digamos acerca de los significados es aplicable a dichas situaciones. Hemos hecho hincapié en figuras enteras o en aquellas que muestran una parte anatómica significativa del felino, parte o partes que, como veremos, tienen claras implicaciones que rebasan el ámbito meramente formal.

Del mismo modo, hemos prescindido de algunas obras que habitualmente se asignan a la cultura azteca, pero sin mayores precisiones. En su práctica totalidad son figuras que estilísticamente poco tienen que ver con los parámetros formales propios de dicha cultura. Casi todas se conservan en el Museo Anahuacalli, de México D.F., museo formado con el legado de piezas prehispánicas de Diego Rivera, insaciable coleccionista (además de destacado pintor) que normalmente no verificaba acuciosamente el origen de las piezas que le eran

ofrecidas, y sobre las cuales apenas si existe documentación alguna.

Los códices también plantean algunos problemas. Empleamos como ejemplos ilustrativos, o complementarios para la idea que queremos desarrollar, imágenes tomadas de tres manuscritos pictográficos: el **Códice Borbónico**, el **Tonalámatl de Aubin** y la **Matrícula de Tributos**. Podríamos haber recurrido a los ejemplos de la gran tradición mixteco-poblana, e indirectamente lo hemos hecho por la vía de los significados. Pero hemos preferido limitarnos, a efectos de comparación plástico-iconográfica, a tres cuyas características formales son más cercanas al estilo azteca.

De todas formas, se ha discutido acerca de si son auténticamente prehispánicos o si, por el contrario fueron pintados con posterioridad a la llegada de los españoles. El **Códice Borbónico** constaba de 36 páginas (actualmente le faltan las dos primeras) dobladas en forma de biombo, cada una de las cuales mide aproximadamente 40 x 40 centímetros. Está realizado en un papel de corteza fibrosa, **amaguauhtli**, batida y recubierta de una imprimación blanca. Sólo está pintado por un lado, los contornos de las figuras se marcan en negro y posteriormente se aplican capas más o menos espesas de color que penetran bien en el aplicado. Los colores son bastante

granulosos y se observan craqueladuras, sobre todo en los azules.

En lo referente a datación, quien más claramente opta por la segunda posibilidad es Donald Robertson (1959: 90), quien lo adscribe a la primera etapa de lo que él denomina Escuela de México-Tenochtitlan, ya en época colonial (1522-1540). En todo caso, afirma, la primera parte sería prehispánica (hasta la lámina 22), pero no la segunda, dada la variación estilística que sugiere evidentes influencias europeas. Opiniones contrarias tampoco faltan. Francisco del Paso y Troncoso (1979) pensaba que fue realizado antes de la conquista, opinión apoyada por Alfonso Caso (1967: 105), quien afirma que las ideas, el dibujo y los colores son a todas luces prehispánicos, pudiendo haberse añadido las leyendas en español con posterioridad a su realización.

El Tonalámatl de Aubin, conservado en la Biblioteca Nacional de París hasta el 6 de junio de 1982, fecha en que fue sustraído y llevado a México, consta de 20 hojas de unos 24 x 27 cms. Se ha apuntado su procedencia tlaxcalteca y nunca se ha dilucidado la fecha exacta de su realización. De todas formas, en este caso el problema de su cronología no es tal, por cuanto que todos los autores coinciden en que fue pintado teniendo a la vista el Borbónico, cuando éste ya había sido retocado, por

lo que puede deducirse que estrictamente es posterior a la conquista. La técnica empleada sigue idénticos cánones que los ya apuntados: imprimación blanca, delineados en negro y aplicación posterior de las capas pictóricas, aunque su artífice, o artífices, no muestran un dominio técnico tan acucioso como los del Borbónico.

La **Matrícula de Tributos** es un código donde se especifican los tributos pagados por las regiones sometidas al poder mexica. Su formato, semejante a un libro, era desconocido en tiempos prehispánicos, por lo que parece probable que fuera pintado con posterioridad al contacto.

De cualquier manera, los tres, al menos en las láminas que nosotros utilizamos aquí, responden a técnicas, concepciones plásticas y estilo claramente prehispánicos. El modo de aplicar el color, el delineado de las figuras, la ausencia de representación de espacio real y la carencia de sensación de perspectiva y profundidad así lo confirman, y por ello no hemos dudado en utilizar sus figuras a lo largo de esta investigación.

Finalmente, mencionaremos un problema acerca de las denominaciones, problema que implícitamente ya se ha planteado en las líneas precedentes. Se trata de adscribir las obras

objeto de nuestro estudio a los aztecas, a los **mexica** o a los **tenochca**. Más adelante especificaremos el alcance de cada uno de los términos y en qué sentido utilizamos nosotros uno u otro. Pero lo queríamos mencionar, pues no son sinónimos y su empleo revela distintos alcances. Lo mismo ocurre con los propios felinos, denominados en la historiografía **felinos**, **jaguares** o **tigres** indistintamente. También son diferentes, y nosotros preferimos el empleo de **felinos**, pero respetaremos en determinadas piezas los nombres con que habitualmente se les ha llamado, aunque no sean del todo correctos.

I.3.- Las fuentes literarias

A la llegada de los españoles a México, Mesoamérica había alcanzado unas cotas de civilización nada desdeñables. Evidentemente, una estructuración sociopolítica tan compleja necesitaba de unos registros que evitaran el riesgo de dejarlo todo en manos de la memoria y de la transmisión oral de datos y conocimientos. Los había. Eran los códigos pictográficos, de los cuales sólo una ínfima parte se conservó para la posteridad. Habiendo desaparecido la mayoría de ellos, nos

encontramos con uno de los escollos más importantes a la hora de acceder a muchas de las claves del mundo conceptual prehispánico. Es más, la significación última de los pocos códices que quedan dista mucho de estar desvelada, aun cuando conozcamos su estructura, desarrollo y asuntos en ellos representados.

El problema se agudiza si consideramos que entre los antiguos mesoamericanos no existía eso que habitualmente denominamos "literatura escrita". Los textos en náhuatl más antiguos corresponden a transcripciones en alfabeto latino de asuntos prehispánicos, realizadas con posterioridad a la conquista. Sin duda, esto plantea graves problemas. Uno se refiere a la libertad y espontaneidad con que los informantes hablaban ante quien realizaba la transcripción, en un momento de graves convulsiones marcadas por el desmoronamiento de una cultura ante la furia y la fuerza avasalladora de otra. Otro tiene que ver con la fidelidad del amanuense a lo que estaba oyendo o, por el contrario, con la posible manipulación, voluntaria o no, del relato, aunque sólo fuera para hacerlo más comprensible en alguno de sus detalles.

Existieron algunos españoles que, quizá movidos por la curiosidad, o más dados a la reflexión sobre lo que les rodeaba que sus pisanos de la milicia (algunos de los cuales también lo

hicieron), se dedicaron, primero tímidamente y luego con más ahínco, al ser conscientes de que para convencer a alguien primero es preciso conocerlo, a recopilar datos sobre aquella civilización que estaba en puertas de su ocaso. El primero quizá fue Fray Andrés de Olmos, quien unos diez años después de la conquista recogió discursos y admoniciones de sabios indígenas, los célebres Huehuetlatolli, en unos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de París y en la del Congreso de Washington.

Sin embargo, la recopilación más acuciosa del antiguo saber corresponde a Fray Bernardino de Sahagún. Adelantándose en varios siglos a métodos propios de la antropología, realizó una especie de cuestionario en el que se recogían los más variados aspectos sobre la vida y el pensamiento antiguos (costumbres, refranes, ideas religiosas, educación, botánica, derecho, oficios, etc.). Su investigación la realizó en tres lugares diferentes, México, Tlatelolco y Tepepulco, recabando la colaboración de los hombres versados en sabiduría, ayudados por sus antiguas pinturas, y valiéndose de estudiantes indígenas del convento de Tlatelolco para hacer directamente la transcripción en caracteres latinos de los informes recibidos.

Los manuscritos más antiguos de los textos en náhuatl de los informantes de Sahagún se conservan en Madrid (los Códices

Matritenses del Real Palacio y de la Academia de la Historia) y existe una copia en la Biblioteca Laurenciana de Florencia, el **Códice Florentino**. A partir de ellos, el propio Sahagún redactó su célebre Historia General de las Cosas de Nueva España, en realidad un resumen con comentarios de los informes recogidos. A él nos referiremos continuamente a lo largo de nuestro estudio, citándolo en numerosas ocasiones. Existe en la actualidad una traducción del **Códice Florentino** al inglés, de inestimable valor, debida a Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dible, traducción imprescindible a la hora de contrastar datos y utilizar las informaciones con rigor.

Con posterioridad hay una serie de documentos en náhuatl, probablemente copiados hacia fines del siglo XVI de otros más antiguos. No nos referiremos a todos ellos, sino que mencionaremos los que más nos han servido en esta investigación. La colección de Cantares Mexicanos, que se conserva en la Biblioteca Nacional de México, conjunto de poemas de la más variada temática, publicado por primera vez por Daniel G. Brinton a finales del siglo pasado, e íntegramente por Antonio de Peñafiel a comienzos del presente. Nosotros hemos utilizado traducciones de Angel Mª Garibay y Miguel León-Portilla, dos de los nahuatlatores más significados en el panorama de la historiografía sobre la cultura antigua americana. Al primero se debe, además, la monumental obra

Historia de la Literatura Náhuatl, además de excelentes estudios sobre poesía y otros temas.

El llamado Códice Chimalpopoca contiene tres escritos diferentes, dos de ellos anónimos y en náhuatl, los Anales de Cuauhtitlán (con informaciones sobre dicha ciudad, Texcoco, Tlaxcala, la figura de Quetzalcóatl, etc.) y la Leyenda de los Soles (muy importante para entender detalles de la cosmovisión), así como una Breve relación de los dioses y ritos de la gentilidad, debida a Pedro Ponce, escrita en español. Es importante, así mismo, la anónima Historia Tolteca-Chichimeca, que como su nombre indica nos habla de la antigua ciudad de Tula, de las migraciones, etc. Finalmente, las Relaciones, de Chimalpahin, y la Crónica Mexicáyotl, de Fernando Alvarado Tezozómoc, proporcionan algunos datos de interés para nuestro estudio.

Aparte de esas obras escritas en náhuatl, existen otras muy importantes para los propósitos aquí enunciados. La Historia de los mexicanos por sus pinturas, que algunos atribuyen a Fray Andrés de Olmos, nos proporciona excelentes informaciones sobre los mitos y la cosmovisión de los antiguos habitantes del Altiplano mexicano. Y otro tanto ocurre con un escrito anónimo publicado por De Jonghe y que se conoce con su título en francés de Histoire du Mechique. Nosotros hemos

utilizado la versión que de ambas realizó Angel M^a Garibay en un volumen titulado Teogonía e Historia de los mexicanos.

A ellos habría que añadir las noticias proporcionadas por cronistas tanto españoles como indígenas y redactados en castellano. Habría que empezar por las impresiones de hombres de armas como Bernal Díaz del Castillo y su Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España, o el propio Hernán Cortés y sus Cartas de Relación. También es preciso referirse a otros autores como Fray Diego Durán y su Historia de la Indias de Nueva España e islas de la tierra firme; a los Memoriales y a la Historia de los indios de la Nueva España, de Motolinía (Fray Toribio de Benavente); a las Obras Históricas de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, o a la Historia Eclesiástica Indiana, de Fray Gerónimo de Mendieta. Después pasaríamos a obras de síntesis, como la Monarquía Indiana, de Fray Juan de Torquemada, o la Historia Natural y Moral de las Indias, de Joseph de Acosta.

Nos gustaría mencionar de manera significativa dos volúmenes que, con el título genérico de Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicería y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México, recogen escritos de seis autores: Jacinto de la Serna, Hernando Ruiz de Alarcón, Pedro Ponce, Fray Pedro de Feria, Pedro

Sánchez de Aguilar y Gonzalo de Balsalobre. Los dos primeros, sobre todo, autores del siglo XVII, proporcionan un caudal de informaciones que sólo recientemente están recibiendo la atención que se merecen. Y decimos esto porque en lo referente a las culturas mesoamericanas se percibe una evidente desproporción entre los estudios acerca de lo que podríamos llamar la "religión oficial" y la "religiosidad popular". Ambas no son contrapuestas y excluyentes, pero acusan diferencias. Y siendo la primera tan compleja y omnipresente en aquel mundo extremadamente ritualizado, hasta cierto punto se ha descuidado el análisis de la segunda, la cual también hubo de ser extremadamente rica y calar muy hondo entre las gentes, aunque sus manifestaciones no tuvieran la aureola de magnificencia y sofisticación de la primera. Tendremos acasión de comprobarlo en los últimos capítulos de nuestra investigación. Sahagún, y sobre todo Serna y Ruiz de Alarcón, se hallan en el origen de unos estudios, inevitablemente interdisciplinarios, cuya andadura no ha hecho sino comenzar y que a buen seguro ha de completar ese proceso de ir desvelando poco a poco los parámetros definitorios de unas culturas que con frecuencia parecen sustraerse a nuestra curiosidad y entendimiento.

I.4.- El panorama bibliográfico

El apartado que hemos dedicado a las fuentes literarias hay que considerarlo de manera particular. En puridad, sólo podríamos referirnos a las fuentes hablando de los códices pictográficos, y aun así con las salvedades que ya hemos mencionado. El resto de obras habría que considerarlas como historiografía documental posterior, no como textos coetáneos a las obras de arte objeto de nuestro estudio. Tienen la peculiaridad de haber sido redactados a partir de las informaciones recogidas de los indígenas, o de ser síntesis de otras recopilaciones o informaciones. Pero no podemos olvidar que detrás de ellas está la mano de algún representante de la nueva cultura que se iba imponiendo en Mesoamérica, por lo que en muchas de sus noticias se rastrea el toque moralizante, cuando no el intento de equiparación de aquel mundo conceptual con otros modelos pertenecientes a la tradición occidental de pensamiento, de origen greco-latino, desarrollo cristiano y talante de verdad inmutable.

A partir de eso que genéricamente hemos denominado fuentes literarias, existen multitud de estudios posteriores sobre el mundo prehispánico. La bibliografía es inmensa, cada apartado cuenta con sus especialistas y sería vana la pretensión de revisarla en detalle. No obstante, queremos señalar algunos de

los hitos fundamentales que siempre es preciso tener en cuenta y comentar brevemente el material bibliográfico que hemos manejado. No lo haremos con detenimiento, pues entre los más de trescientos títulos utilizados las diferencias son evidentes y los alcances de lo más dispares. Incluso se da el caso de que no incluimos en el capítulo correspondiente algún título básico en términos generales, pero no lo hacemos porque sólo de manera referencial o indirecta sirven a nuestros propósitos.

El siglo XVIII marca el comienzo de una serie de trabajos que, en sentido muy amplio, podríamos llamar los clásicos de las culturas prehispánicas, entre los que vamos a primar a los referentes al Altiplano. Y la denominación no se refiere a su antigüedad, sino a la impronta que han dejado, aun cuando sean autores más o menos cercanos a nuestros días e incluso vivos. Habría que mencionar en primer lugar a Francisco Javier Clavijero, quien acabó su célebre Historia antigua de México en Bolonia, al ser expulsados los jesuitas del país en 1767. También del siglo XVIII, cabe citar a Lorenzo Boturini, infatigable recopilador de noticias sobre los antiguos mexicanos. Ya en el siglo XIX se publican las obras de dos personajes que, en cierto modo, universalizan el interés por lo prehispánico: Alexander von Humboldt y Lord Kingsborough. Más adelante, Manuel Orozco y Berra inicia un fecundo camino de profundización en los mitos y concepciones filosóficas. Alfredo

Chavero continúa esta labor, aunque con cierto distanciamiento respecto en sus interpretaciones, fruto de su acendrado positivismo. Francisco del Paso y Troncoso, Antonio de Peñafiel y Joaquín García Icazbalceta son tres nombres fundamentales para entender el infatigable trabajo de rescate de fuentes y documentos antiguos, fuentes que sus predecesores desconocían casi en su totalidad.

A partir de ese momento el avance es incuestionable. Eduard Seler marca con su impronta, a comienzos del siglo XX los estudios e interpretaciones sobre la cultura antigua, y su sabiduría aún en nuestros días jalona el discurso de cualquier estudioso, aun cuando algunas de sus concepciones sean discutidas a la luz de los nuevos descubrimientos. Sin embargo, resulta significativo que no exista ninguna traducción al castellano de sus obras, particularmente de su Gesammelte Abhandlungen: es preciso recurrir a las traducciones parciales mecanografiadas existentes en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología de México D.F., teniendo a la vista el original y sus ilustraciones, para adentrarnos en su pensamiento quienes no dominamos el alemán. La huella de este autor alemán se continuará en algunos de sus discípulos como Walter Lehmann o Hermann Beyer, completados más tarde por Walter Krickeberg o, más centrado en cuestiones estéticas, por Paul Westheim, discípulo de Wilhelm Worringer.

El siglo XX también conoce el renovado interés por estos temas por parte de autores mexicanos, sobre todo a partir del revulsivo que supone la Revolución para el rescate del pasado indígena. Baste decir que la obra principal de Manuel Gamio, uno de los pioneros en este sentido, se tituló Forjando Patria. Alfonso Caso se significó como uno de los más perspicaces investigadores, manejando un amplio abanico de recursos y una muy honda erudición. Los mencionados Angel Mª Garibay y Miguel León-Portilla, sin olvidar a Paul Kirchhoff o a Wigberto Jiménez Moreno, completan un panorama a todas luces brillante, completado por una serie de autores extranjeros no menos importantes: Jacques Soustelle, Georges Vaillant, Laurette Séjourné, autores todos ellos que, como decimos, se pueden considerar los clásicos en términos generales.

Y decimos en términos generales, pues existe otra pléyade de investigadores que también constituyen puntos de referencia incuestionables, cada uno en su campo. Los apartados de la arqueología o del arte no se sustraen a esta consideración. Tampoco el de los estudios sobre sistema religioso, sociedad, estratificación social, economía, etnohistoria, filosofía o pensamiento, por sólo citar unos pocos. Con un dato adicional a tener en cuenta: la enorme cantidad de obras al respecto. Baste mencionar que Nicholson (1971a: 93, nota 1) citaba 127 obras

que hacían referencia a la escultura prehispánica en el Altiplano central de México. Eso era en 1971. Desde entonces los títulos no han hecho sino aumentar. Además, si uno quiere acercarse con cierto rigor a los procesos de creación artística en Mesoamérica, deberá ejercitarse en todo momento en la interdisciplinariedad, siguiendo unos hilos conductores que nunca responden al capricho sino que evidencian una cohesión a veces incluso sorprendente. Tampoco vamos a desarrollar aquí los vericuetos por los que nos hemos guiado (que se podrán seguir mediante las citas y referencias que introducimos en nuestro escrito) pero sí dedicaremos un párrafo a comentar sucintamente los caminos que se han abierto y que se pueden abrir en los estudios sobre el arte azteca.

En nuestra opinión, es precisamente Henry B. Nicholson quien, a comienzos de la década de los 70, marca un giro sustancial en las investigaciones. No porque hasta entonces no existieran obras de interés, pues sólo con mencionar nombres como Justino Fernández, Salvador Toscano, el ya citado Paul Westheim, Ignacio Marquina, Carlos Margain o Miguel Covarrubias, estaríamos desmintiendo tal suposición. Sin embargo, hay que decir que a partir de esos años, comienza toda una serie de investigaciones que basan lo ambicioso de su alcance en dos pilares básicos: el cúmulo de informaciones sistematizadas (las cuales se enriquecen día a día con nuevos

descubrimientos y análisis de datos) y la interdisciplinariedad antes señalada, lo cual implica un salto cualitativo que supera visiones puramente esteticistas, aproximaciones técnicas o estudios de detalle, para englobar la aproximación en una perspectiva más amplia y enriquecedora. Nombres como el citado Nicholson, George Kubler, Mary E. Miller, Esther Pasztory, Hasso von Winning, Doris Heyden, Elizabeth Baquedano, Nelly Gutiérrez Solana, Carmen Aguilera o Richard F. Townsend se inscriben en esta línea que busca el rigor como única garantía de comprensión de esa fascinante etapa de la capacidad creativa humana.

II.- ESPACIO Y TIEMPO EN EL MUNDO MEXICA

II.1.- Coordenadas espaciales de los mexica

El pueblo mexica es el último en llegar a orillas del lago de Texcoco, de entre una serie de tribus nómadas de tronco y lengua común (el náhuatl), desplazadas desde remotas tierras. Estos pueblos, antes de que alcanzaran las ventajas del sedentarismo, eran conocidos como chichimecas, nombre que, según Torquemada (1975: Lib. I, cap. XV) se debía a que eran "gente desnuda de ropas de lana, algodón, ni otra cosa que sea de paño o lienzo, pero vestida de pieles de animales. Feroces en el aspecto, y grandes guerreros, cuyas armas son arcos y flechas. Su sustento ordinario es la caza, que siempre siguen y matan, y su habitación en lugares cavernosos. Porque como el principal ejercicio de su vida es montear, no les queda tiempo para edificar casas".

"Tomaron el nombre de chichimecas estas gentes (que así se nombraron) del efecto, porque chichimécatl tanto quiere decir como chupador, o mamador. Porque chichiliztli es el acto de mamar, o la mamadura, y chichinaliztli es el acto de chupar o la chupadura, y así se llama el pecho o teta de la mujer y la

de cualquier otro animal, **chichihuailli**. Y porque estas gentes, en sus principios, se comían las carnes de los animales que mataban crudas, y les chupaban la sangre, a manera del que mama, por eso se llamaron **chichimecas**, que quiere decir chupadores o mamadores".

Como decimos, los **chichimecas** no constituían un grupo homogéneo, sino que se dividían en varias tribus, cada una con sus peculiaridades, estilos y ambiciones. Los primeros en asentarse en esta zona del Altiplano mexicano fueron los capitaneados por **Xólotl**, hacia mediados del siglo XIII d.C. Para entonces ya había asentamientos permanentes, por ejemplo, en **Tlazalan**, **Coyoacán** y **Chapultepec**, pero ellos eligieron como morada **Tenayuca**, hasta que en tiempos de **Quinatzin**, su quinto gobernante, trasladaron la capital a **Texcoco**, ciudad que con el tiempo había de convertirse en un foco cultural y político de primera importancia.

El Altiplano mexicano ofrecía una serie de ventajas evidentes. Los recursos naturales eran abundantes y equilibrados, lo que permitía que la explotación de los mismos fuera suficiente para asegurar las necesidades de sus pobladores. Por otro lado, la región ya había conocido con anterioridad el esplendor de una serie de ciudades que jalonaban la historia como hitos imborrables en la memoria

colectiva de sus pueblos. Y, finalmente, el pujante desarrollo de la organización social otorgaba a la zona un aura de privilegio, en cuanto a la posibilidad de emprender tareas que superaban con mucho las perspectivas de una simple economía de subsistencia, favoreciendo así el dinamismo de sus habitantes y la renovación de sus estructuras.

En estas condiciones, los chichimecas de Xólotl sufrieron un proceso de aculturación rápido, aculturación de la que en gran medida fueron responsables los toltecas establecidos en Culhuacán tras la caída de Tula (Krickeberg, 1982: 204). Casi podría decirse que prefiguran lo que más tarde había de suceder con los mexica. Y esto no consiste sólo en la asimilación de las sociedades menos complejas por las ya establecidas, sino que es también un proceso de síntesis, de compromiso, de cambio cultural y de consolidación de una nueva identidad como grupo al establecerse definitivamente en un lugar determinado (Townsend, 1979: 11).

La llegada de los chichimecas se produce en una época de alternancias de poder entre las distintas ciudades-estados en que se configura el mapa político del momento. No nos detendremos sobre la complejidad de dicho panorama, pero sí mencionaremos brevemente los dos procesos que a la larga van a definir los parámetros esenciales de la cultura objeto de

nuestro estudio: la peregrinación y el establecimiento de los mexica en el lugar que había de ser su capital.

Antes de eso, sobreviven como pueden, se desplazan continuamente y no dudan en ponerse al servicio de otros señoríos como mercenarios o, cuando así lo requieran las circunstancias, como tributarios. Pero llegará un momento en que se asienten definitivamente, luchen contra la adversidad, se sacudan yugos y opresiones y se conviertan, en fulgurante ascenso, en la cabeza político-militar más poderosa de cuantas habían despuntado en Mesoamérica.

II.2.- Pueblos carismáticos y caminos iniciáticos.

Resulta difícil precisar el lugar de procedencia de los mexica. Sus orígenes remotos, así como los avatares por los que tuvieron que pasar antes de asentarse definitivamente, desembocan en una historia aderezada de mil maneras, pero que a la postre responde a un modo muy concreto de entender la realidad o la historia: el pueblo se hace a sí mismo en una travesía del desierto o éxodo de los elegidos que, si nos

fijamos bien, resulta habitual en todas las latitudes donde se fragua una conciencia étnica trascendente y carismática.

La peregrinación, la búsqueda de una tierra apropiada para las necesidades del grupo, será un rasgo frecuente en las diversas culturas mesoamericanas. En eso los mexica no se diferencian mucho de otras tribus. Pero la migración adquirirá a sus propios ojos un valor especial. Lo que puede ser considerado como un movimiento natural, basado en necesidades económicas y adaptaciones sociales, se revestirá de un halo místico, transformándose en camino iniciático de un pueblo en busca de su identidad y, al cabo, de su gloria.

Su divinidad por excelencia será Huitzilopochtli. En principio, podemos suponer que éste era uno de los guías o jefes del grupo. Según Chimalpahin (1932: 273), Huitzilton era el caudillo, con mando militar, que convenció a los mexica para que salieran en peregrinación a la búsqueda de una tierra donde asentarse definitivamente. Tal vez dotado de un especial carisma, de una fina intuición o de una superior capacidad de liderazgo, a su muerte acabará siendo divinizado y con el tiempo pasará a convertirse en el dios tutelar y numen protector de la tribu, en un proceso muy común en la génesis del panteón mesoamericano, como brillantemente lo ha estudiado López Austin (1973) para el caso de Quetzalcóatl.

"Huitzilopochtli, el joven guerrero,
el que obra arriba, va andando su camino.
No en vano tomé el ropaje de plumas amarillas,
porque soy yo el que ha hecho salir al sol.
El portentoso, el que habita en región de nubes,
uno es tu pie,
el habitador de fría región de alas, ¡se abrió tu mano!
en Tlaxotla, en el muro de la región de ardores,
se dieron plumas, se van disgregando,
se dio grito de guerra,
ea, ea, oh, oh,
mi dios se llama defensor de los hombres..."

(Garibay, 1958: 31)

En adelante, los jefes o gobernantes supremos reclamarán para sí los atributos del numen, lo que implica un estatus a medio camino entre el horizonte humano y la esfera de lo divino. El dios hablará por su boca, y sus palabras se convertirán en perentorios mandatos: "...dicen que se les apareció el demonio, en la representación de un ídolo, y diciéndoles que él era quien los había sacado de la tierra de Aztlán, y que le llevasen consigo, que quería ser su dios y favorecerles en todas las cosas, y que supiesen que su nombre era Huitzilopuchtli. Pidióles que le hiciesen silla y sitial en que lo llevasen, la cual hicieron luego de juncos. Y ordenó que

cuatro de ellos fueran sus ministros, para lo cual fueron nombrados Cuauhcóhuatl, Apanécatl, Tezcacóhuatl y Chimalman." (Torquemada, 1975: Lib. II, cap. I).

Tenemos, pues, que los mexica, siguiendo las órdenes de Huitzilopochtli, emprenden su migración. La cohesión e identidad grupal tendrán un reflejo elocuente en el bulto sagrado (con derecho a silla y sitial), eje de prácticas religiosas y vínculo directo con el mundo de los antepasados y la divinidad (Soustelle, 1983: 12), a falta de un establecimiento permanente más o menos suntuoso para las necesidades cülticas.

Los sacerdotes, que en principio asumían también las prerrogativas de la autoridad secular, guiarán al pueblo en una aventura incierta y entreverada de contratiempos. Pero estos serán considerados como pruebas necesarias para demostrar unos merecimientos fuera de toda duda y superados como tales.

Pasar revista a cada uno de los lugares en que se asientan los mexica durante su periplo es algo que se sale de las perspectivas del presente trabajo. Además, las noticias al respecto difieren de unas fuentes a otras. Tan sólo es posible seguirles la pista con garantías desde que llegan al lago, hacia mediados del siglo XIII d.C. Lo mismo pasa con los

acontecimientos y avatares que jalonan su prolongado empeño. Pero sí señalaremos algunos puntos que faciliten una mejor comprensión del tema.

En primer lugar, es digno de mención el que los mexica, aun siendo en principio una tribu nómada, demuestran una sorprendente capacidad de adaptación a nuevas situaciones y de asimilación de conocimientos. Desde luego, no son tan "bárbaros" e incivilizados como se les ha pintado en algunas ocasiones. De hecho, participan de manera natural (o rápidamente asimilada como natural) de los rasgos de las sociedades sedentarias que encuentran a su paso (Martínez Marín: 1963).

Eso no les evita el que, mientras busquen su asentamiento definitivo a orillas del lago, sean considerados por sus vecinos como ciudadanos de segunda categoría, por decirlo de alguna manera. Y tampoco les ahorra la necesidad, una y otra vez repetida, de recoger sus enseres y ponerse de nuevo en camino. Pero cuando se asientan en un lugar durante cierto tiempo, cultivan para su subsistencia, acomodan pequeños templos para el culto, se relacionan comercialmente con las tribus de los alrededores y se rodean de ciertas comodidades, como pueden ser los baños de vapor (Códice Aubin, 1979: 43) Sin duda, aquí podemos encontrar uno de los factores que explican

el rápido crecimiento y encumbramiento de los mexica: su capacidad de asimilación e integración.

En segundo lugar, la peregrinación, considerada como camino iniciático, sirve de catalizador para los "elegidos" y, a su vez, de cedazo que separe del grupo a quienes no se adaptan plenamente a las exigencias de su destino trascendente. Habrá dudas, discusiones y separaciones. Algunos se quedarán en el camino, pero los que continúen lo harán con todas las consecuencias, movidos por una determinación a toda prueba.

En algunos sitios donde se detengan, los mexica establecerán lazos de parentesco con los lugareños. Por ejemplo, casarán a una doncella llamada Ticapautzin con el hijo del señor de Zumpango, a donde según Clavijero (1982: lib. II, 17) habían llegado en 1216, quedando ambas partes satisfechas del acuerdo y demorándose los mexica en el lugar durante siete años (Torquemada, 1975: lib. II, cap. III).

Pero no siempre las cosas iban a salir a pedir de boca. A veces el curso de los acontecimientos se complicaba. Entonces los mexica hacían gala de una fiereza y sangre fría desconcertantes. La historia de su estancia en Tizapán, lugar inhóspito donde habían sido obligados a establecerse por los habitantes de Culhuacán, es suficientemente conocida e ilustra

a la perfección su temperamento indomable.

A pesar de las paupérrimas condiciones del lugar que les habían asignado -un suelo estéril, producto de la lava del volcán Xitl, en lo que hoy es el Pedregal de San Angel, en México D.F.- y en vez de quejarse de la vida a que se veían abocados, agradecen a Cóxcox, señor de Culhuacán, de quien eran tributarios, la posibilidad que así les había brindado de comer carne de serpiente hasta quedar ahítos.

Más adelante tendrían la oportunidad de tomarse la revancha. Con ocasión de una guerra con Xochimilco, el señor de Culhuacán recurrió a ellos y los tomó a su servicio como mercenarios. Durante la batalla los mexica hicieron un número nada despreciable de prisioneros, pero, en vez de retenerlos, procedieron a cortar una oreja a cada uno de ellos y así seguir combatiendo sin preocuparse de vigilarlos. Al acabar la batalla, se les reprochó su escasa combatividad, dado que aparentemente no habían cautivado prisioneros, a lo que respondieron preguntando al señor la razón de que a muchos les faltara una oreja. Ante la sorpresa de todos, mostraron unos sacos en los que ellos las habían guardado (Vaillant, 1983: 84). El golpe de efecto fue doble: por una parte ridiculizaron a los guerreros culhuas, que se pavoneaban de sus capturas y, por otra, demostraron que luchaban con fiereza y que podían ser

unos enemigos temibles.

No acabó ahí el asunto, pues para celebrar su triunfo pidieron al señor de Culhuacán que enviara algún presente para hacer las pertinentes ofrendas ante sus dioses. Éste les envió un saco de estiercol, a lo que los mexica respondieron sacrificando cuatro prisioneros xochimilcas que habían ocultado en su momento, acto que suscitó la cólera entre los culhuas, por lo que los mexica debieron abandonar el lugar y continuar con su peregrinación. Posteriormente, ya establecidos en Tenochtitlan, sacrificarían en honor de Huitzilopochtli a una hija del señor de Culhuacán, deificada como Teteoinnan (Clavijero, 1982: lib. II, 21).

II.3.- México-Tenochtitlan

Los mexica habían llegado a las riberas del lago de Texcoco hacia el año 1250. Aproximadamente setenta y cinco años después se establecieron en unos islotes que, a primera vista, ofrecían escasas perspectivas como lugar de asentamiento definitivo. Pero las órdenes de Huitzilopochtli había que

cumplirlas a rajatabla. Y en varias ocasiones, aun en contra de lo aparentemente más lógico, su numen les había empujado a seguir adelante hasta que encontraran un águila posada sobre un nopal y con una serpiente en su pico (1). Eso es lo que habrían de ver, en 1325, en unos islotes que en adelante denominarían México-Tenochtitlan (2). No lo dudaron dos veces: allí plantaron sus reales, por absurdo que eso pudiera parecer a cualquiera.

Esta manera de actuar puede ser interpretada de dos maneras. Se puede ver en ella una fe ciega que prevalece sobre cualquier otra consideración. Pero, a su vez, es digna de ser mencionada la sutil perspicacia de los guías de la tribu al elegir aquellos islotes como punto de asentamiento permanente. El tiempo acabaría demostrando lo acertado de su decisión, aunque los comienzos no pudieron ser más descorazonadores.

El lugar, en principio, carecía de lo más indispensable para las necesidades básicas: tierra de cultivo y agua potable. La solución era acarrear el agua, hasta que pudiera ser construido un acueducto, e intercambiar parte de la caza y de la pesca obtenidas en el lago por otros productos alimenticios, en tanto se construían las suficientes **chinampas** -islotes artificiales de una tierra cultivable de extraordinaria productividad- para procurarse los bienes agrícolas más

indispensables (3).

Además, un asentamiento lacustre gozaba de otras ventajas de primera importancia, entre las que cabe destacar la facilidad para los desplazamientos. En una sociedad cuyos sistemas de transporte no contemplaban el empleo a gran escala de la rueda ni de los animales de tiro (4), los desplazamientos en canoa, el único medio de comunicación viable entre unas islas y otras, ofrecían el aliciente de la velocidad y de la efectividad. Se evitaban así las largas caminatas, a la par que el monto de mercancía transportada era muy superior al conseguido mediante porteadores que transitaran por las riberas del lago.

Más importante aún, si cabe, era la posición estratégica. Una ciudad lacustre, estructurada a base de manzanas separadas entre sí por canales, se sustrae a la posibilidad de un ataque masivo por parte de fuerzas convencionales de infantería (5). En última instancia, la penetración efectiva a la ciudad por parte del ejército atacante se vería seriamente dificultada por el empleo de los propios canales como auténticas barreras de contención.

Es muy expresiva la descripción de Bernal Díaz del Castillo (1968: 135) de lo que observa al entrar en

Tenochtitlan, entre lo que destaca la existencia de grandes puentes de madera que podían ser retirados por necesidades defensivas. Incluso la conquista de la ciudad por los mismos españoles y otros pueblos a ellos aliados vendría precedida de la construcción de unos bergantines, que posibilitaron una batalla final sobre el agua y una ocupación progresiva de las chinampas, lo que culminaría con la rendición de Cuauhtémoc (Cortés: 1979).

En poco tiempo Tenochtitlan se transformaría en la metrópoli más importante del momento. La ciudad habría de crecer rápidamente y pronto se uniría a un asentamiento vecino más antiguo: Tlatelolco (6). Se configuraba de este modo una ciudad doble, pues aunque Tenochtitlan marcaría claramente las diferencias en cuanto a predominio político (al final, la ciudad habría de ser sometida por los mexica en 1473) se conservará y engrandecerá en Tlatelolco un recinto ceremonial nada desdeñable, a la vez que se convertía en un centro comercial de primera magnitud.

"Aquí está la gran ciudad, México-Tenochtitlan,
en el lugar del renombre,
en el lugar que es ejemplo,
donde se yergue la tuna silvestre,
en medio del agua,

donde está erguida el águila,
donde el águila grita,
donde extiende sus alas,
donde devora su alimento,
desgarra la serpiente,
por donde nadan los peces,
en las aguas azules...
en el lugar de la ajorca de plumas,
donde se encuentran, vuelven,
toda clase de gentes,
desde los cuatro rumbos del mundo..."
(Tezozómoc, 1949: 4-5).

La ciudad se extenderá, las chinampas se multiplicarán en número, siguiendo una disposición reticulada, y se comunicarán con tierra firme a través de una serie de calzadas: una a Tepeyac, en el norte; otra a Tlacopan, en el oeste; y una tercera, desdoblada en dos hacia el sur, que comunicaba con Coyoacán e Ixtapalapa. La ciudad quedaba dividida en cuatro grandes zonas o cuarteles, por emplear las palabras de Clavijero (1982: lib. II, 21): Teopan (lo que luego sería San Pablo), Atzacualco (San Sebastián), Moyotla (San Juan) y Cuepopan (Santa María). En el corazón de la ciudad se levantará el centro ceremonial, rodeado del *coatepantli* o muro de serpientes.

Tenochtitlan se convierte en centro y metáfora del mundo mesoamericano de la época. Centro porque en ella confluyen las más diversas corrientes -comerciales, tributarias, artísticas- y, a su vez, de ella parten influencias que se expanden en todas direcciones, marcando unas pautas de control que atestiguan el inmenso poder que la ciudad llegó a detentar; metáfora, porque la ciudad se articula de manera que en ella se reflejan algunas de las cuestiones cosmológicas más transcendentales del pensamiento mesoamericano: las calzadas marcan los cuatro rumbos o direcciones del universo. La quinta dirección, el centro, se localiza en la zona ceremonial: es el centro absoluto, el punto donde contactan el inframundo, la tierra y los cielos, es decir, las estructuras horizontal y vertical del cosmos.

Pero además de ciudad sagrada, Tenochtitlan no olvida cuidar con detalle casi obsesivo otras cuestiones más seculares y mundanas: la ciudad es el centro del mundo conocido o, en otras palabras, la plasmación urbana del poder. Si tomamos como referencia la Matrícula de Tributos y el Código Mendocino, veremos que las posesiones tributarias de los mexica estaban divididas en cuatro grandes regiones. Si a esas cuatro añadimos la propia metrópolis, tendremos en la estructuración territorial el reflejo de los cinco rumbos del universo

(Mohar: 1976; Broda: 1982a). Y esto se plasmará también en la ciudad: cuatro cuarteles, como hemos señalado, más el centro ceremonial. Más aún: en el Códice Mendocino el palacio de Moctezuma se halla dividido en cinco salas principales, por lo que cabe preguntarse si el gobierno no constaba de cuatro grandes dignatarios con el *tlatoani* a la cabeza (Broda, 1982a: 133), lo que cuadra a la perfección con los cuatro máximos títulos en el organigrama social mexicana: *Tlacochealcátl*, "príncipe de la casa"; *Tlacaatécatl*, "sacrificador de hombres"; *Ezhuahuácatl*, "el que desgarrar derramando sangre", y *Tlillancalquí*, "príncipe de las tinieblas" (Padden, 1967: 18).

El 4 como número mágico. Para ser más exactos habría que hablar de cuatro más uno, de los cuatro rumbos más el centro, de las cuatro grandes salas del palacio más la del gobernante supremo, de los cuatro dignatarios más el *tlatoani*. No será la última vez que encontremos el reflejo de la importancia transcendental de este número. Otro tanto sucederá con el devenir del tiempo o con multitud de rituales. En el complejo panorama del pensamiento mesoamericano se rastrea siempre la pervivencia de algunos esquemas conceptuales que subyacen a cualquier apartado. El de la cuatripartición sería uno de ellos. El otro fundamental sería el de la dualidad, el del binomio generativo, el de la bipolaridad dialéctica, podríamos decir.

II.4.- La historia o el devenir del tiempo

Fray Bernardino de Sahagún en el Libro X de su Historia General recoge las noticias que sus informantes le habían proporcionado acerca de los distintos pueblos que sentaron sus reales en la Nueva España. Al hablar de los mexicanos, dice que se establecieron durante un tiempo imposible de cuantificar en un lugar llamado Tamoanchan, desde donde los sabios que los guiaban en la peregrinación se volvieron a su lugar de origen, llevándose consigo las pinturas referentes a ritos y oficios mecánicos. Sin embargo, cuatro de ellos se quedaron con los peregrinos. Sus nombres eran Oxomoco, Cipactónal, Tlatetecuin y Xochicauaca, quienes cargaron con la responsabilidad de velar por la buena marcha de los asuntos del grupo. Ellos fueron los inventores de la astrología judiciaria y del arte de interpretar los sueños, además de componer la cuenta de los días, de las noches, de las horas y de las diferencias de tiempos que habrían de observarse "mientras señorearon y gobernaron los señores de los tultecas, y de los mexicanos, y de los tepanecas, y de todos los chichimecas" (Sahagún, 1979: lib. X, cap. XXIX).

A primera vista tal información puede pasar desapercibida entre las muchas y muy interesantes que nos legó el fraile en su monumental obra. Quizá nos sorprendería un poco el hecho

de que los nombres de Oxomoco y Cipactónal corresponden a los de los dos primeros hombres creados por Quetzalcóatl y Huitzilopochtli, según la Historia de los Mexicanos por sus Pinturas (Krickeberg, 1980: 22), pero ello se inscribe en un proceso habitual de identificación y coincidencia de nombres entre personajes claves de la vida mítica y real del pueblo azteca. También cabría señalar que los cuatro fueron los primeros médicos herbolarios en tiempos de los toltecas, tiempo éste de importancia trascendental, como veremos más adelante (Sahagún, 1979: lib. X. cap. XXIX).

Ahora bien, si nos fijamos con un poco de atención en este pasaje, nos daremos cuenta de que en estas pocas líneas se encierra una parcela esencial del pensamiento mexica: el referente al tiempo.

Nos ocupamos seguidamente de ello, intentando una aproximación desde distintos puntos de vista a un fenómeno que, por sus implicaciones en la estructuración del pensamiento, va más allá de la mera descripción de sus claves. Hablaremos de los calendarios y sistemas de medición temporal, entendiendo que junto al calendario astronómico había otro no menos importante, el ritual, que marcaba con su impronta cualquier actividad de la vida real; también nos ocuparemos del concepto que los antiguos aztecas tenían de la historia, así como de la

estrecha imbricación entre la esfera de lo real y la de lo mítico; seguidamente tocaremos un punto clave: el de la manipulación de los registros históricos y su adecuación a una ideología oficial y a unas necesidades políticas específicas; y, finalmente, repasaremos los sucesivos gobernantes de los mexica, una vez que se establecen definitivamente a orillas del lago de Texcoco y comienzan el imparable ascenso que a la postre los conducirá a unas cotas de poder sin parangón en las culturas mesoamericanas.

II.5.- El cómputo del tiempo

Los aztecas participan del sistema habitual de medición del tiempo en Mesoamérica: un calendario solar de 365 días y otro, ritual, de 260. Además se conocía el ciclo astronómico del planeta Venus, de 584 días, que también tenía su importancia a la hora de realizar agrupamientos de años. Los días se designaban por la combinación de un numeral (del 1 al 13) y de un signo (de una serie de veinte). Cada signo estaba asociado a un rumbo y a un patrono divino, como lo podemos ver en la tabla que adjuntamos a continuación:

<u>Nombre</u>	<u>Rumbo</u>	<u>Patrono</u>
Cipactli (Lagarto)	Este	Tonacatecuhtli "Señor de nuestra carne"
Ehécatl (Viento)	Norte	Quetzalcóatl "Serpiente emplumada"
Calli (Casa)	Oeste	Tepeyollotl "Corazón del Cerro"
Cuetzpalin (Lagartija)	Sur	Huehucóyotl "Coyote Viejo"
Cóatl (Serpiente)	Este	Chalchiuhtlicue "Naguas de Jade"
Miquiztli (Muerte)	Norte	Tecoztécatl "Dios que se hizo luna"
Mazatl (Venado)	Oeste	Tlaloc Dios de la lluvia
Tochtli (Conejo)	Sur	Mayahuel Dios del maguey
Atl (Agua)	Este	Xiuhtecuhthli Dios del fuego
Itzcuintli (Perro)	Norte	Mictlantecuhthli Dios del inframundo
Ozomatli (Mono)	Oeste	Xochipilli Príncipe de las flores
Malinalli (Cordel torcido)	Sur	Patécatl Dios del pulque

Nombre	Rumbo	Patrono
Acatl (Caña)	Este	Iztlacoliuhqui Dios del frío, o Tezcatlipoca "Espejo que humea"
Océlotl (Jaguar)	Norte	Tlazoltéotl Diosa del amor carnal
Cuauhtli (Aguila)	Oeste	Xipe Tótec "Nuestro Señor el desollado"
Cozacuauhtli (Zopilote)	Sur	Itzpapalotl "Mariposa de Obsidiana"
Ollin (Movimiento)	Este	Xólotl Dios de los gemelos
Técpatl (Pedernal)	Norte	Chalchiuhtotolin Guaajolote de jade, o Tezcatlipoca
Quiahuitl (Lluvia)	Oeste	Chantico Diosa del fuego del hogar, o Tonatiuh
Xochitl (Flor)	Sur	Xochiquetzal Diosa del amor

(según Carrasco, 1977: 259-260).

Los numerales y los signos eran correlativos, es decir que si la cuenta empezaba, por ejemplo, con un día "1 lagarto",

tras el treceavo signo continuaría con "1 jaguar", y así indefinidamente. En la lista también podemos observar la adscripción de cada signo a un rumbo, que se repite en sentido contrario al de las agujas de un reloj. Tenemos, pues, un rasgo fundamental que es preciso señalar: la unidad indisociable de número, tiempo y espacio en la cosmovisión mexicana (León-Portilla, 1980: 182).

El calendario el solar, llamado *xihuitl*, se dividía en un período de 360 días, es decir, 18 meses o grupos de 20 días cada uno, días éstos que podríamos llamar normales, más otro, de 5 días de carácter nefasto. Durante estos últimos las actividades cotidianas llegaban incluso a paralizarse, pues cada gesto podía ser de mal agüero o atraer las fuerzas del infortunio. Lo mejor era esperar que pasaran, casi como en un suspiro, deseando fervientemente que no acarrearán ningún contratiempo.

Por su parte, el *tonalpohualli*, cuenta de los días y los destinos o calendario ritual, dividido en 20 grupos o semanas de 13 días cada uno, marcaba las pautas referentes a festividades, dioses, advocaciones y actividades que a tal fin establecían los sacerdotes encargados del culto. Sin duda, su importancia era trascendental en una sociedad en la que la idea de lo sagrado flotaba por encima de cualquier consideración,

tiñendo con sus matices hasta los acontecimientos aparentemente más banales (Caso, 1967).

El funcionamiento de ambos calendarios puede ser comparado al de dos ruedas dentadas, una de 365 dientes y la otra de 260, que giran sincrónicamente. A cada día solar le corresponde un día ritual. El resultado es que cada 52 años solares, o lo que es lo mismo, cada 73 rituales, los dientes vuelven a coincidir, empezando un nuevo ciclo, llamado "atadura de años" o *xiuhmolpilli*, representado por un haz de cañas, que equivaldría, salvando las distancias, a lo que para nosotros es un siglo. Si a ello le añadimos el ciclo de Venus, tendremos que cada 104 años, es decir cada dos ataduras, los tres cómputos coinciden, recibiendo este período de tiempo el nombre de *huehuetiliztli*, "una vejez" (Soustelle, 1940: 81).

De la misma manera que en las sociedades occidentales el paso de un siglo a otro se halla cargado de expectativas y mueve a cierta agudización de la curiosidad ante lo que se avecina, ante el reto de lo desconocido, en la sociedad azteca el cambio de "atadura" tenía unas particulares connotaciones vitales. Era un momento de gran solemnidad. Todos estaban atentos al imperceptible movimiento de los astros a partir del ocaso, y los altos dignatarios se concentraban en el cerro *Uixachtlán*, o Cerro de la Estrella, cerca de Iztapalapa, en una

ceremonia llamada **Toxiuh Molpilia**.

Llegada la media noche, y cuando los astrónomos tenían la certeza de que las estrellas seguían su curso y no se habían detenido en el firmamento, un sacerdote debía alumbrar un fuego nuevo, frotando unos palos sobre el pecho de un cautivo. Que la llama prendiera era la señal inequívoca del comienzo de un nuevo período de 52 años y el fin de los temores a que el sol no volviera a aparecer en el horizonte. Se sacrificaba al prisionero y su cuerpo era arrojado al fuego recién encendido, fuego que serviría para alumbrar todos los demás fuegos (que previamente habían sido apagados sin excepción), al tiempo que los presentes en el cerro se punzaban las orejas en uno de los innumerables ritos de autosacrificio (Sahagún, 1979: lib. VIII, cap. X y sigs.).

El calendario solar marcaba el cambio de las estaciones, las variaciones climáticas y el advenimiento de la época de lluvias: como se sabe, la alternancia de una época seca y una lluviosa constituye uno de los rasgos más característicos de la producción agrícola del Valle de México (Palerm y Wolf: 1980). Este conocimiento, y las previsiones que a partir de él se podían hacer, serían de importancia capital en el sistema productivo del momento.

Se conocía muy bien el ciclo del sol, y hemos de suponer que buena parte de las actividades colectivas venía determinada por su ritmo natural. Además, no eran desconocidos para los mexica muchos de los enigmas que parecen encerrarse en el vasto mundo de la astronomía.

No fueron ellos quienes comenzaron a investigar el asunto, bien es verdad (Aveni: 1980); pero supieron asimilar una tradición de conocimientos que parece remitirse a tiempos olmecas y que entre los mayas alcanzó unas cotas de perfección que habrían hecho palidecer de envidia a algunos de los más descollantes científicos del viejo mundo, caso de que éstos hubieran tenido acceso a los adelantos y descubrimientos de los que en el campo de la astronomía hacían gala los mesoamericanos: el movimiento de las estrellas, la periodicidad de los eclipses, la luna y su influencia en los fenómenos naturales, etc.

Ahora bien, el conocimiento acerca del devenir de los astros y de la génesis del tiempo no era algo accesible al común de los mortales. Las prerrogativas de su uso, manejo e interpretación estaban reservadas a la casta sacerdotal, detentadora de un poder casi absoluto y facultada para enjuiciar, aprobar o desestimar cualquier cuestión, fuera de la naturaleza que fuera. Los sacerdotes eran quienes sabían,

quienes conocían, quienes se comunicaban con la divinidad y actuaban por mandato directo de ésta. El conocimiento de los recovecos del tiempo, de los matices de la historia y de los enigmas del destino era asunto de su competencia.

Por eso, no resulta extraña la afirmación de Sahagún de que aquellos cuatro sabios que se quedaron con los mexica en Tamoanchan inventaran la astrología judiciaria. Todos los pueblos reivindican para sí inventos cuya paternidad quizá no les pertenece estrictamente. En tiempos mexicas el estudio de la astronomía y el cómputo del tiempo, así como el resto de los datos dignos de ser recordados -económicos, políticos, religiosos, históricos, rituales, administrativos, etc.- eran registrados en los códices pictográficos. Así se evitaban, al menos en teoría, las arbitrariedades, olvidos o invenciones susceptibles de producirse en una memoria colectiva basada en la tradición oral. Pero los códices había que interpretarlos. Y quienes los interpretaban también eran los sacerdotes.

No es difícil deducir el inmenso poder que estos personajes detentaban en las sociedades mesoamericanas (Krickeberg, 1982: 184). Con sólo decir que controlaban el calendario ritual, sería suficiente, si tenemos en cuenta que cualquier actividad de la existencia se veía mediatizada por su impronta. Siempre se necesitaba de la aquiescencia de dichos

sacerdotes a la hora de emprender cualquier tarea, bien fuera declarar una guerra, comenzar las labores de siembra del maíz o emprender un viaje de carácter comercial: en toda circunstancia era necesario que los libros señalaran como favorable la fecha elegida. Todo, absolutamente todo, estaba determinado por el carácter, propicio o negativo, del día en cuestión.

Incluso la vida de las personas se hallaba indeleblemente marcada por el momento de su nacimiento: si éste había tenido lugar en un día favorable, no había problema, el niño sería carpintero, comerciante, sacerdote, guerrero o agricultor, por ejemplo, según lo dictaminara el **tonalpohualli** o calendario ritual y adivinatorio. Si, por el contrario, la fecha no mostraba caracteres positivos, el sacerdote indicaba a los padres de la criatura la manera más adecuada de contrarrestar las fuerzas del destino mediante sacrificios, ofrendas o ceremonias que enderezaran el posible sesgo negativo de los acontecimientos.

El tiempo, ese concepto tan escurridizo y difícil de definir, se desdoblaba en varios planos diferenciados pero interdependientes: cómputo calendárico, astrología judiciaria, rueda de la adivinación y memoria de los hechos o registro de la historia.

II.6.-Prehistoria e historia. Mitos y hechos.

Llegados a este punto, es necesario recordar que los conceptos de tiempo e historia entre los mexica difieren considerablemente de los nuestros. En el mundo occidental la historia se ve como una sucesión de acontecimientos: los hechos, por enrevesados que parezcan a primera vista, marcan una directriz lineal en la que se pueden establecer las más de las veces lo que es antecedente y lo que es consecuencia, la causa y el efecto, el pasado, el presente y el futuro.

No todas las sociedades y culturas se han movido en las mismas coordenadas de pensamiento. La mexica fue una de ellas. La historia se entendía más como un movimiento cíclico, en el que los acontecimientos se repetían cada cierto tiempo, que como una evolución lineal, ascendente y superadora de conflictos y contradicciones (Davies, 1985: 38). Existe un adagio mexicano que dice así: "Lo que es tornará a ser, y lo que fue otra vez será". Sahagún (1979: lib. VI, cap. XLI) lo interpreta como sigue: "Esta proposición es de Platón y el diablo la enseñó acá, porque es errónea, es falsísima, es contra la fe la cual quiere decir: las cosas que fueron tornarán a ser como fueron en los tiempos pasados, y las cosas que son ahora serán otra vez; de manera que, según este error, los que ahora viven tornarán a vivir, y como está ahora el

mundo tornará a ser de la misma manera, lo cual es falsísimo y hereticísimo".

Esta concepción cíclica del devenir del tiempo nos podría explicar de algún modo la dificultad que en muchos casos entraña el conocimiento puntual de la historia mesoamericana en general y de la mexicana en particular. Un hecho podía quedar registrado en los libros, o incluso en las obras de arte que jalonaban las ciudades o los centros ceremoniales, pero el adscribirlo a determinado momento requiere comprobación y rigor crítico, pues la fecha que sobre él podemos manejar, "1 conejo" o "2 caña", por ejemplo, se puede referir a un año determinado de nuestro calendario o bien remontarse a fechas del mismo signo y numeral, pero que correspondieran a ataduras de años precedentes.

No sólo eso. El relato o la plasmación, por ejemplo en una obra de arte, de los acontecimientos históricos se podía revestir de un lenguaje eminentemente transcendente. La conocida Piedra de Tízoc, del Museo Nacional de Antropología de México, podría ser un buen ejemplo que más adelante mencionaremos. El monumento ha sido interpretado tradicionalmente como una representación de las conquistas del tlatoani, identificado por su glifo nominal, mediante una escena idéntica que se repite quince veces. Ahora bien, el

estudio detallado de la pieza nos permite interpretarla como una obra que "ilustra la manera en que la estructura del universo era concebida como el modelo del espacio social en Tenochtitlan" (Townsend, 1979: 48).

Esto nos lleva a un tema importante: el de las relaciones entre cosmovisión y realidad, o, lo que es lo mismo, si el mito se crea para explicar una realidad o si en la realidad se plasma el mito como si de sucesos reales se tratara. Lo podríamos decir de otro modo y, tomando como referencia el ejemplo aludido, ya que nos habla de la guerra y de las conquistas, aspecto importante en este trabajo, plantearnos si la guerra en tiempos prehispánicos era la consecuencia de un imperativo trascendente (la necesidad de alimentar al sol para que éste no detuviera su camino), o si el mito de la creación de la guerra (y su consecuencia de obligado cumplimiento por parte de los hombres) se construye como una elaboración mitopoética a partir de unas necesidades socio-económicas determinadas que necesitaban de la guerra para perpetuarse. Al hablar de la ritualización de la vida cotidiana volveremos sobre el asunto.

Ahora volvamos a ese esquema cíclico que impregnaba el concepto de historia. Esquema cíclico que no se circunscribía tan sólo a los períodos de 52 años. Existían otros, cada uno de

los cuales marcaba con su peculiar impronta el devenir del tiempo en las sociedades prehispánicas. Quizá uno de los más importantes en el pensamiento mexica sea el de las edades o eras cósmicas que se habían sucedido desde el principio de los tiempos. Veamos qué pasaba con ellas.

II.7.- Las cinco eras cósmicas.

En el devenir del tiempo los mexica distinguían dos períodos claramente diferenciados: lo que podríamos llamar "prehistoria", que sería lo acaecido con anterioridad al desarrollo y auge de la cultura tolteca, y la historia propiamente dicha, que abarcaría el período posterior al esplendor de Tula (Krickeberg, 1982: 201). Como vemos, Tula y los toltecas marcan un hito diferenciador de enorme importancia. Luego volveremos sobre ello.

¿Qué había sucedido en la prehistoria? Al comienzo de todo, la pareja Ometecuhtli-Omecihuatl, principio dual generador de todo lo existente, y que habitaba el treceavo cielo, creó cuatro hijos o dioses primigenios, quienes fueron

encargados de la creación de los otros dioses, del mundo y de los hombres (6). Estos cuatro eran: el Tezcatlipoca rojo, que reinaba sobre la región del Este; el Tezcatlipoca negro, que lo hacía sobre la del Norte; Quetzalcóatl, de color blanco, y a quien correspondía el Oeste; finalmente, Huitzilopochtli, o Tezcatlipoca azul, dueño de los rumbos meridionales (Caso, 1981: 21).

El mundo había pasado por cuatro edades cósmicas anteriores a la actual, cada una de las cuales había acabado a causa del elemento que, unido al numeral "4", sirve como denominación de las mismas: 4 océlotl (tigre), 4 ehécatl (viento), 4 quiahuitl (lluvia) y 4 atl (agua). El orden de sucesión de estas edades varía según la fuente en que busquemos la información. El anterior corresponde a lo asentado en la Historia de los Mexicanos por sus pinturas (Garibay: 1979), y es idéntico al que aparece plasmado en piedra en el llamado "Calendario Azteca" o "Piedra de los Soles" del Museo Nacional de Antropología de México D.F. Los Anales de Cuauhtitlán (1975) establecen otra sucesión, agua, tigre, lluvia y viento, pero, como vemos, las denominaciones y, por ende, los fenómenos que provocaron sus respectivas destrucciones, son idénticos.

En síntesis; lo que había sucedido había sido lo siguiente. Durante la primera edad el mundo había estado

habitado por gigantes que, al final, fueron devorados por jaguares; el sol de esa época fue Tezcatlipoca. La segunda, cuyo sol fue Quetzalcóatl, acabó en medio de grandes tempestades (recordemos que Quetzalcóatl, en su caracterización de Ehécatl, es el dios del viento). La tercera, bajo la férula del dios de la lluvia, Tláloc, desapareció por efecto de grandes lluvias de fuego. La cuarta, dominada por Chalchiuhtlicue, la diosa del agua, pereció anegada en un diluvio.

De estas cuatro eras quedaron algunos restos que testimonian lo que en ellas sucedió. De la primera, los grandes huesos que a veces aparecen en la tierra, y que corresponderían a personas gigantes. De la segunda nos quedan los monos, restos de la humanidad del momento. Los hombres de la tercera edad se convirtieron en pájaros y mariposas. Los de la cuarta, en peces (Krickeberg, 1982: 128).

A la caída del cuarto sol, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca volvieron a levantar el cielo transformándose para ello en sendos árboles. Posteriormente, Tezcatlipoca habría de cambiar su nombre y transformarse en Mixcóatl, que quiere decir "Culebra de Nube" (Garibay, 1979: 33). Este pasaje del mito es muy importante, pues enlaza a dos de los dioses que más protagonismo van a detentar en tiempos mexicas, mencionando a

su vez a Mixcóatl, nombre del héroe legendario que dirigía a los toltecas cuando se establecieron en Tula. Y, como hemos dicho, Tula marca la frontera entre la prehistoria y la historia, entre el pasado más o menos lejano, cuyos contornos se confunden con los de la leyenda, y el pasado más próximo, donde se buscan unas raíces en las que fundamentar el presente.

La leyenda introduce un componente simbólico que va a ser consustancial a todo intento de explicarnos el mundo mesoamericano. Las cuatro edades corresponden a los cuatro rumbos del universo. La quinta, la actual, a otro punto cardinal, por llamarlo de alguna manera: el centro, cuyo centro, valga la repetición, se localizaba en tiempos mexicas en Tenochtitlán.

Por otra parte, no han faltado intentos de introducir en el relato ciertos alientos históricos. De este modo, Alva Ixtlilxóchitl (1977: t. II, caps. I y II) adjudica la tercera edad -que él denomina 4 aire- a olmecas y xicalangas, pueblos que habían tenido un marcado protagonismo cultural en Mesoamérica siglos atrás, y la cuarta, 4 fuego, a los toltecas.

El quinto sol, el actual, se denominaba Nahui Ollin, "sol de movimiento: el tiempo en el que vivimos debería acabar, según la creencia, en medio de un fuerte terremoto. Sus

comienzos se remontan a Teotihuacán, donde los dioses se habían reunido en cónclave para ponerse de acuerdo en lo que debían hacer tras la cuarta destrucción del mundo. El escenario elegido para tan alto designio no podía ser más idóneo. La tarea que se planteaban tampoco era trivial: decidieron crear el sol, la luna y las estrellas para iluminar la pertinaz oscuridad. Posteriormente crearían a los hombres, quienes en adelante deberían adorar y, sobre todo, alimentar a los dioses.

Los detalles de esta leyenda pueden variar ligeramente según las fuentes (Soustelle, 1940: 20), pero todas coinciden en lo fundamental. Los dioses se juntaron y deliberaron sobre quién debería cargar con la tarea de alumbrar el mundo. Uno de ellos, Tecuciztécatl, se ofreció voluntariamente para sacrificarse y así lograrlo. Pero se necesitaba otro, y los demás se mostraban temerosos, nadie se decidía. Alguien reparó entonces en Nanahuatzin, "el bubosillo", un dios en el que nadie se habría fijado normalmente. Le propusieron ser el segundo, y él, con buena voluntad, accedió a tal requerimiento. Comenzó un período de preparación -cuatro días-, se encendió un gran fuego y se sucedieron los sacrificios y las penitencias.

Tecuciztécatl realizaba ofrendas que denotaban lujo, gusto y delicadeza: plumas ricas, espinas hechas de piedras preciosas

y humo de copal de primera calidad. Nanahuatzin, por el contrario, sólo podía ofrecer cañas verdes, espinas de maguey y, a falta de copal, humo de sus propias pústulas. Llegado el momento de la verdad, los otros dioses les animaron para que se arrojaran al fuego. Tecuciztécatl avanzó, pero en el último momento dudó y se volvió atrás. Lo intentó de nuevo, hasta cuatro veces, pero el miedo pudo más que sus deseos y no lo consiguió. Entonces los dioses se volvieron a Nanahuatzin y le pidieron que lo intentara él. Éste se esforzó, cerró los ojos, avanzó con decisión y se metió entre las llamas. Al verlo, Tecuciztécatl sacó fuerzas de flaqueza e hizo lo propio (Sahagún, 1979: Lib. VII, cap. 2).

Después los dioses se sentaron a esperar a ver por dónde salía Nanahuatzin, convertido en sol. Éste apareció al cabo de un tiempo hacia el oriente y, poco después, se dejó ver la luna. Ambos brillaban con la misma intensidad, por lo que uno de los dioses arrojó un conejo a la cara de Tecuciztécatl -la luna-, lo que debilitó su resplandor (?). Pero ninguno de los astros se movía. Uno a uno, los dioses se sacrificaron para darles vida. Al final el viento sopló con fuerza y comenzó el movimiento celeste.

Más adelante, los dioses, entre los que juega un papel

fundamental Quetzalcóatl, crearon a los hombres, quienes en adelante estarían obligados a alimentar a los dioses y a evitar su debilitamiento (8). Ahí radica el origen de las ofrendas, de los ritos, del sacrificio y, en definitiva, de un modo de concebir la cotidianeidad como servicio necesario y socializado en función de una dinámica cósmica que engloba por igual a dioses, hombres y fuerzas de la naturaleza.

Como señalábamos más arriba, el tiempo histórico comienza para los mexica en Tula. Cuando aquellos llegan a la Cuenca de México, la antigua ciudad de los toltecas emergía como un hito insoslayable en la memoria colectiva de quienes les habían precedido en la peregrinación. Los mexica se sentirán emparentados con esos pueblos y reivindicarán Tula como uno de sus puntos capitales de referencia. La historia oficial se adecuará a las necesidades ideológicas del pueblo mexica, o, para ser más exactos, de su clase dirigente.

II.8.- Historia real e historia manipulada.

La historia, de la misma manera que los conocimientos

astronómico-astrológicos o la contabilidad del Estado, se recogía, ya lo hemos mencionado, en los códigos pictográficos. Bernal Díaz del Castillo (1968: 578) nos da noticias de unos aposentos que pudo contemplar en el palacio de Moctezuma y que constituían una auténtica biblioteca donde se almacenaban, debidamente ordenados, los datos esenciales para el buen funcionamiento de la república.

Cuando los españoles triunfan en sus deseos de conquista, se desata una auténtica caza de todo lo que de alguna manera habría podido servir para apuntalar los cimientos de un orden social, de una articulación racional del pensamiento filosófico o de unas creencias religiosas paradigmáticas de los pueblos mesoamericanos. Se perseguía aquello que permitiera mantener un modo de vida basado en cánones antiguos y dificultara el establecimiento de los importados desde España.

En este sentido, los códigos pictográficos no tienen suerte y, ante la sospecha (o la certidumbre) de que en sus páginas se encerrarán secretos contrarios a la fe y a las buenas costumbres del viejo mundo, son condenados irremisiblemente a la hoguera. Los pocos que se salvaron del fuego "purificador" difícilmente podían ser conservados en unas condiciones de peligrosa clandestinidad. De ahí que los que han llegado hasta nuestros días no constituyan sino una parte ínfima de aquel

conjunto de documentos que en su momento atestiguó la riqueza de una cultura pujante y elevada. El propio Sahagún (1979: lib. X, XXVII) nos da noticia de los hechos: "De estos libros y escrituras los más de ellos se quemaron al tiempo que se destruyeron las otras idolatrías, pero no dejaron de quedar muchas escondidas que las hemos visto, y aun ahora se guardan, por donde hemos entendido sus antiguallas."

Pero estas ansias de negar evidencias, silenciar testimonios o aparentar una normalidad ficticia, no es un rasgo privativo de determinadas culturas o sistemas sociales autoritarios. En realidad, todos la practican. El obispo Zumárraga o Fray Diego de Landa han pasado a la historia, aparte de por sus indudables méritos, por su celo pirómano ante los códices mexicanos. En el fondo de su actitud subyace un deseo sincero de cerrar el camino al diablo, para ellos el gran engañador de los indígenas antes de la llegada de los españoles. Por ello, no dudan en arrasar cuanto desprendiera el más ligero tufillo a herejía, o más propiamente, a idolatría.

Ahora bien, ellos no habían sido los primeros en poner en práctica tales métodos, expeditivos y, las más de las veces, sin vuelta de hoja. Los propios mexica se les habían adelantado tiempo atrás. En tiempos de Itzcóatl, el cuarto soberano mexica, los códices que recogían la vida e historia del pueblo

fueron quemados y sustituidos por unos nuevos que reinterpretaban la historia y la elevaban a una categoría trascendente (9).

"Se guardaba su historia.
pero, entonces fue quemada:
cuando reinó Itzcóatl, en México.

Se tomó una resolución,
los señores mexicas dijeron:
no conviene que toda la gente
conozca las pinturas.

Los que están sujetos (el pueblo)
se echarán a perder
y andará torcida la tierra,
porque allí se guarda mucha mentira,
y muchos en ellas han sido tenidos por dioses."

(Códice Matritense de la Real Academia, vol. VIII, fol. 192v.)

El inductor de tales hechos parece ser con toda probabilidad Tlacaélel, un personaje extraordinario que ostentaba la dignidad de **cihuacóatl**, en principio la segunda en importancia del organigrama social, pero que también puede ser vista como un auténtico alter ego del **tlatoani**, y que supo

manejar los hilos del poder con una sutileza, no exenta de firme determinación, digna del mejor estadista entrenado en las teorías de Maquiavelo (Padden: 1967).

Los mexica, después de muchos padecimientos, habían logrado sacudirse el yugo de los tepanecas de Azcapotzalco, de quienes habían sido tributarios. Sentaron las bases de la llamada "Triple Alianza", junto con Tacuba y Texcoco -otros dos enclaves de importancia a orillas del lago-. A la larga, ellos se llevarán la parte del león en dicha alianza, y se disponen a emprender nuevas conquistas, acometiendo con determinación un proceso de engrandecimiento en todos los órdenes.

Someten a Xochimilco, Cuitláhuac y Chalco y, aprovechando la favorable coyuntura, Tlacaélel emprende una reforma ideológica cuya importancia no tardará en hacerse patente. La parte medular de la reforma, en palabras de León-Portilla (1977: 92), consistirá en "forjar lo que hoy llamaríamos una conciencia histórica de la que pudieran estar orgullosos los aztecas".

Los códices fueron condenados a la hoguera. Se empezó por los de los pueblos vecinos, pues en ellos se podría encontrar algo que no concordara con la altiva imagen que para sí reivindicaban los mexica. El deseo de adecuar la memoria de los

acontecimientos a unos presupuestos básicos de grandeza es un rasgo recurrente en todas las coordenadas donde el poder necesita legitimar ideológicamente lo que ya posee por la fuerza de los hechos (López Austin, 1973: cap. X). Los códigos se destruyen, se escriben otros y las bases de un nuevo orden social adquieren cartas de nobleza. A partir de ese momento, la socialización de las personas se insertará definitivamente en un proceso de ideologización que se justifica y renueva sin cesar.

Si los mexica son deudores de una tradición, la de Mesoamérica en general, y desde su asentamiento a orillas del lago de la del Valle de México en particular, al reescribir su historia elevarán a categoría de paradigma parte de la tradición, la que les interesa, adobándola de otros presupuestos que apuntalen los cimientos de una concepción estatal pujante, poderosa y en continua expansión.

La parte de la tradición en la que pretendían insertarse es fácil de suponer: se reivindicaban chichimecas -cazadores-, pero buscan un lazo de unión con la gloria de Teotihuacán y con el esplendor de Tula.

Con Teotihuacán, a través del mito de la creación del quinto sol. Con Tula, líneas más adelante lo veremos, mediante

uniones matrimoniales. Pero además, se reestructura la organización política del estado, se potencia una burocracia capaz de atender cuestiones de administración cada vez más complejas y, finalmente, se jerarquiza la casta sacerdotal y se instaaura con carácter definitivo el complicado entramado ritual y ceremonial (León Portilla, 1977: 96). Economía, política y religión: los tres pilares en los que va a descansar el inusitado auge de un pueblo condenado hasta entonces a sufrir penalidades.

Teotihuacán quedaba lejos, muy lejos. En tiempos de los mexica era ya una ciudad "arqueológica", pero sus ruinas testimoniaban una grandeza difícil de superar. Calzadas, pirámides y estructuras arquitectónicas invitaban, por su magnificencia, a pensar que habían sido construidas por superhombres, por gigantes.

Era el escenario idóneo para la creación del quinto sol, punto de arranque de una larga génesis que habría de conducir, al cabo de los siglos, a la apoteosis mexica. Teotihuacán había desaparecido como urbe propiamente dicha al final del período Clásico, pero su nombre -por cierto, acuñado por los mexica (10)- servirá de faro y guía permanente entre las culturas del Altiplano mexicano. Según atestigua la Relación de San Juan Teotihuacán, Moctezuma acudía allí cada veinte días para

realizar ofrendas (Davies, 1985: 37): de esta manera se entronca con los orígenes mismos de la religión, o al menos con uno de sus hitos capitales. No podía ser de otro modo en un pueblo que se autoproclamaba responsable de la buena marcha del sol en el firmamento (Caso: 1983).

Tras el declive y abandono de Teotihuacán, y con posteridad a la emergencia de los llamado "centros periféricos" (Xochicalco, El Tajín), Tula será el siguiente eslabón glorioso en el Altiplano, la ciudad que recoge la antorcha del recuerdo teotihuacano y marca con su impronta el desarrollo urbano, es decir, la plasmación del auge cultural de unos pueblos nómada venidos del norte.

Para los mexica Tula estaba mucho más cerca que Teotihuacán, si no en distancia, sí en afinidades de diversa índole. Como los toltecas, abrazaron las ventajas del sedentarismo tras innumerables idas y venidas, y, en definitiva, fue en Tula donde se cimentaron las bases socio-económicas en las que descansará el modo de vida mexica: militarismo, tributo, ritualización de las actividades cotidianas, tentáculos de poder extendidos mucho y a muy larga distancia, etc.

A la larga, Tula iba a funcionar como el gran centro

civilizador de tribus nómadas, muchas de ellas de lengua náhuatl, que con el tiempo se fueron asentando en el Valle. Los toltecas, sus habitantes, serán considerados como unos adelantados que asimilan las influencias legadas por la tradición teotihuacana y las revierten en beneficio de los recién llegados (León Portilla: 1967). Las bases estructurales del estado se afianzan y en su seno se gestan unos clanes dinásticos que van a mover no pocos hilos de la política y del poder de tiempos venideros.

II.9.- Gobernantes para un pueblo ávido de gloria.

Cuando los mexica se asientan a orillas del lago, se dan cuenta de que una condición indispensable para medrar en el complejo mundo de ciudades estados vigente era el contar con una cabeza visible que no fuera fácilmente menospreciada por los otros pueblos, los cuales exhibían en su haber unas raíces más añejas y unos gobernantes con nombres de alcurnia. Por eso no es casual que en 1375 entronicen como primer tlatoani a Acamapichtli.

Este, hijo de Opochtli, un noble mexicano, y de Atozotli, joven princesa de la rama gobernante de Culhuacán, encarnaba dos condiciones esenciales para acceder a tal puesto: por un lado pertenecía por vía paterna a la clase dirigente mexicana y, por otro, enlazaba por vía materna con la nobleza establecida a orillas del lago desde hacía tiempo. Además, debemos considerar que la sofisticación gubernamental que implica la entronización de un tlatoani es el reflejo de un refinamiento cultural más amplio y general (Padden, 1967: 9).

Culhuacán era un viejo enclave, habitado desde la época de los primeros asentamientos de tribus nómadas, quizá incluso desde antes de Tula (León Portilla, 1977:33). Ambas ciudades fueron erigidas por gentes del mismo grupo tribal y, aunque distantes entre sí, nunca dejaron de mantener estrechas relaciones. Es más, a la caída de Tula, parece que un importante contingente de familias de la ciudad busca refugio y se establece en Culhuacán, donde en adelante pervivirán muchas de las tradiciones toltecas: en palabras de Clavijero (1982: lib. II, 3) la memoria de la nación, la mitología, el conocimiento de las semillas y el cultivo de las artes.

Como vemos, los mexica dejaban pocas cosas en manos del azar. Civilizarse consistía en realidad en "toltequizarse". Ellos comienzan el proceso al establecerse en Tizapán -lugar

cedido por el gobernante de Culhuacán-, siguen haciéndolo a lo largo de los años que duró su deambular por las orillas del lago sin residencia fija y, finalmente, necesitan rubricar con la elección de un adecuado *tlatoani* su ascenso en el mapa político del momento.

Se pone así en evidencia su resuelto propósito de alcanzar un estatus de primera categoría. Mediante Acamapichtli se podía reivindicar un pasado que enlazaba directamente con Tula. Y Tula, a su vez, enlazaba con Teotihuacán. Además al elegir un *tlatoani* que no perteneciera exclusivamente a una de las familias nobles mexicas, que eventualmente podían disputarse entre ellas determinadas cotas de poder, se evitaban luchas intestinas y se reducía la fuerza de las tendencias centrífugas susceptibles de manifestarse en el grupo (Erdheim, 1982: 207). Comienza así un proceso que Padden (1967: 17) denominará "ingeniería social": el ascenso de una clase, la de los *pipiltin* (hijos de los señores, es decir, nobles), hasta el encumbramiento más absoluto.

El afianzamiento de los lazos dinásticos no quedó ahí. A la muerte de Acamapichtli, le sucedió como gobernante su hijo Huitzilíhuitl, quien casaría con una hija de Tezozómoc, a la sazón señor de Azcapotzalco. De esta manera consiguieron zafarse los mexica de algunas de las más pesadas cargas

tributarias a que estaban obligados por los tepanecas.

Esto no era bien visto en determinados círculos. Algunos nobles pensaban, y no sin razón, que aquello podía ser peligroso, por cuanto que los mexica demostraban una pujanza y un tesón que a la larga podía poner en peligro la estabilidad de la región

El tercer tlatoani mexica, Chimalpopoca, que era hijo de Huitilíhuitl y nieto de Tezozómoc, al parecer fue asesinado por órdenes de Maxtlatzin, hijo de Tezozómoc y su sucesor al frente de los tepanecas a la muerte de este último. Los mexica eligen como su señor a Itzcóatl, el cual, ayudado por su mano derecha, Tlacaélel, planta cara a los tepanecas, se alía con Texcoco (11) y Tacuba, declaran la guerra a Azcapotzalco, la ganan y se convierten en auténticos amos y señores de la situación en 1425.

Tenemos, pues, un proceso desdoblado en dos vías: por un lado, la aculturación -o toltequización- de los mexica; y, por otro, el refrendo dinástico -vía Acamapichtli- en su toma de posiciones políticas en las riberas del lago. El paso final cuando les llegue la hora del triunfo, con Itzcóatl y Tlacaélel a la cabeza, consistirá en la quema de códices y en la adecuación de la historia oficial a las necesidades de los

estamentos dominantes.

Lo que se había ido fraguando lentamente en el crisol del tiempo, se manifestará desde entonces con claridad meridiana: los mexica se considerarán el pueblo elegido de Huitzilopochtli, los garantes de que el sol no interrumpiera fatalmente su tránsito por el firmamento. El rito y el sacrificio se convierten en ejes insoslayables de la actividad consuetudinaria (Erdheim: 1982). La política, la guerra, la conquista, se explicarán como una necesidad inexorable para cumplir con un ritual prolífico y exigente.

Aquí, evidentemente, cabe otra lectura. De lo apuntado no es difícil deducir que el fin -la religión- era de hecho el medio para asegurar una boyante economía en la metrópoli y un control político que, a la postre, se revelaría asfixiante para los pueblos sometidos. El domino absoluto de los mexica, así como sus exigencias para con los pueblos tributarios, propiciaría finalmente el hundimiento de Tenochtitlán ante el empuje de un puñado de españoles arropados por miles de indígenas deseosos de tomarse la revancha.

Los mexica no hacen la guerra porque son el pueblo del sol y lo tienen que alimentar, sino que se declaran el pueblo del sol para esgrimir una razón que justifique el emprender una

serie de guerras francamente provechosas para las arcas del estado. Si la historia había sido transformada en épica, la religión pasará a ser la base ideológica de unas concepciones militaristas y de un orden social rígido y perfectamente estructurado.

Desde el triunfo de la "Triple Alianza" los dominios mexicas no hicieron sino aumentar. Tenochtitlan se fue convirtiendo a pasos agigantados en una ciudad lacustre cuyo lujo y riqueza pareció cuestión de fábula a los primeros conquistadores españoles. Las crónicas de Hernán Cortés y de Bernal Díaz del Castillo se entreveran de constantes alusiones al asombro que les producía cuanto encontraban a su paso, una vez que Moctezuma los recibiera como sus huéspedes de honor.

A la muerte de Itzcóatl le sucedió Moctezuma. Ilhuicamina, quien también estuvo asesorado por el fino instinto y la notable sagacidad de Tlacaélel. Aún sobrevivió éste al quinto tlatoní y, por su consejo, se eligió al sexto, Axayácatl, en cuyo reinado se sometió definitivamente la ciudad gemela, Tlatelolco. El siguiente gobernante, Tízoc, quizá es la excepción que confirma la regla militarista: durante su gobierno, de tan sólo cuatro o cinco años, apenas si se emprendieron guerras de envergadura, habiéndose llegado a sospechar que su muerte no fué natural, sino debida quizá a un

envenenamiento provocado por quienes consideraban que el tlatoani no estaba a la altura de las circunstancias.

Ahuíztotl, hermano menor de Tízoc y su sucesor en el trono, desplegó sin embargo una actividad enfebrecida: durante su mandato se concluyó el templo doble en honor de Huitzilopochtli y Tláloc, auténtico centro neurálgico de la ciudad, mientras que sus fuerzas militares se adentraban en territorios tan alejados como el Soconusco y las frontera con el actual estado de Guatemala.

Finalmente, Moctezuma Xocoyotzin, hijo de Axayácatl, fué designado para regir las vidas y destinos de los mexica. Elegido por sus innegables virtudes, tras recibir a Cortés y a su séquito en Tenochtitlan fué vituperado por sus súbditos, acusado de traición y señalado como el responsable de la caída de la ciudad en manos de los recién llegados.

La figura del último gobernante mexica se sitúa de lleno en el centro de una controversia que ya dura siglos. Sabemos que era hombre versado en sabiduría antigua, y que desempeñó con anterioridad elevadas funciones en la casta sacerdotal y en la militar. Ahora bien, cuando recibe la noticia de la llegada a las costas de Veracruz de un extraño contingente de hombres, venidos no se sabía de dónde, ataviados de extraña manera y de

porte y hechura que se salían de lo habitual, parece que le entró una especie de "terror histórico" que, al final, fué la causa de su perdición.

Ese terror ha sido confundido a veces con un simple error de estadista. Más adelante nos detendremos en ello, pues Moctezuma Xocoyotzin resume en su propia persona las contradicciones de toda una organización estatal encumbrada a velocidad vertiginosa, pero sustentada en unas bases si no endebles sí al menos peligrosas tanto en la esfera de lo simbólico como en la de lo real.

NOTAS

(1) Esta imagen se va a convertir en el símbolo por excelencia de la nación mexicana. No sólo la encontramos en la parte posterior del "Teocalli de la Guerra Sagrada" del Museo Nacional de Antropología, en México D.F., sino que además figura en la actualidad en el escudo nacional, institucionalizando simbólicamente un centralismo político que no ha hecho sino acentuarse desde los tiempos de la hegemonía mexicana.

(2) El origen y significado del nombre "México-Tenochtitlan" ha suscitado polémicas. "Tenochtitlan" puede guardar relación con Tenoch, quien era según Clavijero (1982: lib. III, 1) el dignatario de mayor autoridad de entre los veinte notables que dirigían a la tribu mexicana al fundarse la ciudad. Según Soustelle, (1983: 19) "Tenochtitlan" significa "el lugar del **tenuchtlí**, nopal de tuna dura, que se representa en el glifo de la ciudad, como señalábamos en la nota anterior. Sobre "México", Beyer (1929) se muestra de acuerdo con Clavijero (1982: lib. II, 20) cuando afirma que el águila es el símbolo de Mexitl, otro de los nombres de Huitzilopochtli, opinión refutada por otros autores (Ecker: 1940; Caso: 1952), quienes basándose en Antonio del Rincón (1885) opinan que **meztli** significa "luna" y **xictli**, "ombligo", "centro", por lo que México significaría "(la ciudad que está) en medio (del lago) de la luna" (Soustelle, 1983: 19).

(3) Sobre el sistema de chinampas véase Armillas y West: 1950; Moriarty: 1968; Calnek: 1971; Palerm: 1973; Rojas et al.: 1974; García Quintana y Romero: 1978; Palerm y Wolf: 1980.

(4) La rueda no era desconocida en las culturas mesoamericanas, pero nunca fue usada de manera sistemática para facilitar el transporte. Tampoco se emplearon los animales de tiro, aunque sí practicaban la domesticación de perros, pavos, etc. De ahí que el transporte de mercancías se hiciera a hombros humanos.

(5) Los ejércitos estaban pensados para desplegarse en batallas terrestres. La caballería era, claro está, desconocida, y la marina de guerra inexistente como tal en la práctica. La lucha era cuerpo a cuerpo, y las armas (lanzas, flechas, espadas, macanas) y defensas (escudos, rodela, petos rellenos de sal) no incorporaban elementos de metal (excepto entre los tarascos,

quienes curiosamente nunca fueron sojuzgados por los mexica).

(6) **Ometecuhtli-Omecacihuatl**, "Señor y Señora de la dualidad", también son llamados **Tonacatecuhtli-Tonacacihuatl**, "Señor y Señora de nuestra carne", pues habían creado el maíz y el resto de los alimentos. Habitaban el cielo más alto, el treceavo, que también se denomina **Tamoanchan**: notemos que en la crónica de Sahagún este nombre designa al lugar donde se detuvieron los mexica en la peregrinación, quedando a las órdenes de cuatro sacerdotes. Las conexiones reales o simbólicas, el recurso a ciertos numerales "mágicos", la interdependencia de las distintas vías interpretativas, el trasvase de significados y los paralelismos entre diversas esferas del pensamiento, serán rasgos recurrentes en el mundo y en las concepciones mexicas. Todo se encadena en un sistema de referencias progresivamente complejo.

(7) Para los mexica, la forma de la luna nos se asemejaba a un rostro humano, sino a un conejo. Y esta apreciación se mantiene en México incluso en tiempos actuales.

(8) El sol necesitaba ser alimentado continuamente para evitar que su curso se detuviera. El alimento más adecuado para ello era la sangre humana. Morir en honor del sol no era un castigo, al menos en teoría, sino un deber cargado de honra que abría las puertas de la gloria.

Los sacrificios en honor de los dioses de la vegetación, de la tierra, de la lluvia, participaban de una manera algo diferente de concebir las cosas: se pensaba que estos dioses se iban debilitando progresivamente, por lo que eran necesarios los sacrificios periódicos para que se fortaleciera de nuevo. Los sacrificados no eran, en este caso, el alimento de los dioses, sino los dioses mismos que precisaban de la muerte para renacer plenos de fuerza y vitalidad. Tal vez el más elocuente de estos sacrificios era el realizado en honor de Xipe Tótec, dios de la vegetación y de la primavera: se flechaban los genitales de una pareja humana (la personificación del dios en su vertiente masculina y femenina) para que su sangre fecundara la tierra; después un sacerdote se revestía con la piel desollada de los sacrificados: se simbolizaba así la renovación del manto de vegetación y de cosechas, el cambio de piel de la tierra, la cual proporcionaba el sustento a los hombres.

(9) Es importante señalar que la quema de códices emprendida por Tlacaélel no afectó a Texcoco, donde gobernaba Netzahualcóyotl, quien no permitió la destrucción de sus

propios libros y mantuvo a la ciudad fiel a una tradición que podríamos llamar "humanista". A veces Texcoco ha sido llamada la Atenas del momento (Clavijero, 1982: lib. IV, 15) y, desde luego, en ella se fomentó el desarrollo artístico y científico. El propio Netzahualcóyotl sería un exponente de ese comportamiento: gran gobernante, magnífico diplomático, diestro constructor y avezado poeta, no dudó en mantener distancias frente a sus cada vez más poderosos aliados mexicas, permitiéndose erigir frente a la imagen -impuesta por los mexica- de Huitzilopochtli, el dios tutelar de estos últimos, un suntuoso templo, desprovisto de imágenes y dedicado al dios desconocido de los toltecas (Martínez, 1984: 47).

(10) **Teotihuacán** es un vocablo náhuatl que significa "lugar de los dioses". Al igual que otros muchos nombres de la ciudad, como Pirámide del Sol, Pirámide de la Luna, Calzada de los Muertos, etc., la palabra fue acuñada en tiempos mexicas. Desconocemos cuál fue la lengua de los teotihuacanos, por lo que difícilmente podemos aventurar los nombres y denominaciones por ellos utilizados.

(11) Netzahualcóyotl, cuando aún era heredero del trono de Texcoco, se había visto obligado a una vida de semiclandestinidad tras el asesinato de su padre por los tepanecas de Azcapotzalco.

III.- LA TRADICION TEOTIHUACANO-TOLTECA

En páginas anteriores hemos señalado que los mexica buscan con ahínco el rubricar de alguna manera su ascenso social y su progresiva importancia política en la sociedad mesoamericana. Hemos citado dos vías para conseguirlo: el mito, en concreto el de la creación del quinto sol, que los liga de manera trascendente al esplendor teotihuacano, y la instauración de una dinastía de gobernantes, comenzada con Acamapichtli, que los relaciona con las más altas cotas de poder en el Altiplano. Se podrían citar otras (los mitos astrales que jalonan el desarrollo de los acontecimientos a lo largo de su peregrinación, la ritualización de la vida cotidiana como ropaje de unas actividades más prosaicas, la asimilación y perfeccionamiento de los logros aprendidos de las sociedades sedentarias, etc.), pero nos vamos a detener ahora en Tula y los toltecas, un eslabón de primera importancia a la hora de desentrañar las claves del arte y del pensamiento mexica. Después nos remontaremos a Teotihuacán.

Como veremos, hablar de lo que significaron Tula y los toltecas en el pensamiento mexica implica moverse a medio

camino entre la realidad y la fantasía, entre el acontecimiento y el mito, entre la historia y la leyenda. Pero debemos intentar clarificar algunas coordenadas (aunque a nuestros ojos aparezcan infinitas posibilidades de interrelación) antes de centrarnos en el estudio más específico de unas obras de arte concretas. La entronización de Acamapichtli es nuestro punto de partida. Los mexica lo eligen para refrendar unos provechosos lazos de parentesco con señorios importantes, en concreto con el de Culhuacán, pero a su vez hemos dicho que Culhuacán enlazaba directamente con la herencia de Tula. Ahora bien ¿qué era Tula para los mexica? ¿Qué consecuencias iba a tener aquel pasado en el curso de los acontecimientos?

Tula, fundada hacia mediados del siglo X d.C., había conocido un gran desarrollo como centro metropolitano en el Altiplano mexicano. Continuada, en cierta medida, de la tradición de grandes ciudades inaugurada en esta zona de Mesoamérica por Teotihuacán, las noticias que sobre ella proporcionan los informantes de los primeros cronistas españoles se entreveran de alusiones al lujo, a la riqueza, al refinamiento, a la sofisticación. Casi se tiene la sensación de que nos están hablando de una especie de Arcadia soñada, rasgo que ha permanecido incluso en la literatura:

"Todo allí era riqueza: fino y rico lo que se comía, toda

clase de sustentos. Dicen que las calatazas eran inmensamente gruesas, tales que todo su cerco era de cuatro brazas, algunas eran de forma esférica.

Y las mazorcas de maíz tan largas como el mango del mortero de moler [mano de metate], bien largas y se tenían que abarcar con los brazos. Las plantas del bledo eran tan altas como palmas y crecían.

También allí se producía variada forma de algodón: rojo, amarillo, rosado, verde claro, azul, verde oscuro, anaranjado, negruzco, purpurino, rojizo, bayo. Todo ese algodón nacía así teñido: nadie lo metía en tintes.

Vivían allí también toda clase de aves de bello plumaje: azulejos, quetzales, aves de negro y amarillo color, y las aves rojas preciosas de largo cuello. También toda clase de aves que tienen hermosos trinos, las de muy plácido canto.

Y todo género de piedras finas: jades. El oro no se estimaba: tanta cantidad de él había.

Tocante al cacao había el más fino y abundante, por todos los lugares había plantas de cacao.

Nunca los moradores de Tula sufrieron necesidad: siempre eran felices y prósperos. Nada en su casa hacía falta. Aquellas mazorquillas que quedaban atrofiadas y no crecían, sóloamente les servían para calentar los baños." (Garibay, 1982: 26-27).

Tula conoce una larga época de prosperidad en la que se

relaciona con puntos cada vez más alejados en el mapa mesoamericano (Costa del Golfo, Oaxaca, tierras bajas mayas). Con el asentamiento y auge de la ciudad va a producirse una renovación artística y cultural (Westheim, 1977: 226), a la vez que parecen triunfar unos nuevos modos de entender el orden social. Se ha mencionado en muchas ocasiones que de una organización eminentemente teocrática, propia por ejemplo de Teotihuacán, se pasa al predominio de unas concepciones militaristas cada vez más acusadas a partir de Tula. Indudablemente, los toltecas, al igual que los mexica, pertenecen a una larga tradición de gobiernos centralizados, guerras de conquista, sistema tributario, intercambio a larga distancia y organización ceremonial jerarquizada, por repetir los rasgos descritos por Broda (1985: 465). También, y por ese estado de cosas, como afirma Diehl (1983: 140), "los toltecas fueron imperialistas, motivados por unas razones económicas que intentaban satisfacer mediante la combinación de medios políticos y militares, y su breve pero espectacular historia como poder imperial establece el modelo para las posteriores aventuras aztecas en la misma línea".

No nos detendremos sobre el asunto, pero sí señalaremos que para los mexica, así como Teotihuacán se inscribía de lleno en el horizonte de lo mítico, Tula pertenecía al campo de lo histórico, aunque aderezado con la impronta de lo legendario.

Seler (1985: 315-316) afirmaba que todos los pueblos que reclamaban para sí la consideración de nación civilizada hacían remontar su origen hasta Tollan, lugar que representaría la quinta región del mundo, el centro, "el origen de todas las culturas en las cuales se han encontrado calendarios, ciencia sacerdotal y diversas artesanías". Más allá de esta consideración de Tula como emplazamiento mítico, también cabe deducir de las noticias legadas por los cronistas una Tula en la que se plasma fehacientemente el orden social, desde luego íntimamente unido al modelo ideológico-religioso (Kirchhoff, 1985: 252).

En realidad, el aura de leyenda que hemos señalado la acompañó hasta muy recientemente, en concreto hasta 1939, cuando Wigberto Jiménez Moreno afirmó que Tollan, la Tula de numerosos escritos y leyendas, no era lo mismo que Teotihuacán, como se había supuesto hasta entonces en virtud sobre todo de la magnificencia urbana de la última, sino otra ciudad diferente. Las excavaciones posteriores le dieron la razón (Acosta: 1942).

Tollan significa "ciudad", y eso es lo que debió significar Tula para los mexica: la ciudad, la gran ciudad, el espejo del poder, la culminación del fasto, el paradigma de lo que una urbe podía llegar a ser. Además, en ella se habían

producido unos acontecimientos de importancia capital, protagonizados por personajes no menos capitales. Vamos a detenernos brevemente en uno de ellos, Quetzalcóatl, quien nos conducirá por un lado a Moctezuma, el último tlatoani mexicana que mencionábamos páginas atrás, y por otro a los artesanos mexicanos, a los artífices de las obras que luego analizaremos en detalle, que eran conocidos como toltecas, nombre con el que también se designa a los habitantes de la propia ciudad de Tula.

III.1.- Quetzalcóatl: entre el triunfo, la caída y el retorno

La figura de Quetzalcóatl nos retrotrae a esa incierta frontera entre el personaje real, el héroe cultural y el dios. Incluso sin alejarnos tanto en el tiempo, podemos rastrear la pervivencia en algunas colectividades de figuras con un asombroso parecido a lo que en su momento pudo ser Quetzalcóatl. Según Riley (1969: 819) entre los tepehuanos, que habitan algunas zonas de los actuales estados de Durango, Nayarit y Chihuahua, en el noroeste de México, las figuras religiosas acusan un evidente sincretismo, siendo las más

importantes Dios Padre (a veces identificado con el sol), Jesús Nazareno (la luna), Madre María (la estrella de la mañana) y un héroe cultural: Ixcaitiung, personaje de evidente paralelismo con Quetzalcóatl, por cuanto que, al igual que éste, es un gobernante que se degrada de la pureza a la ignominia por efecto de la embriaguez y la fornicación, que vuelve a purificarse a través de la danza ritual y que, a la postre, emprende una larga jornada final: el viaje a los infiernos.

Revisar detalladamente la historia de Quetzalcóatl se sale, evidentemente, de nuestras perspectivas, además de que existe una extensa bibliografía sobre el asunto. Sin embargo, vamos a señalar algunos datos, que páginas más adelante serán complementadas con los que dediquemos a Tezcatlipoca. Tenemos a un personaje llamado Topiltzin, hijo de Iztacmixcóatl y Chimalma. Su padre es asesinado, y el trono de Culhuacán, el lugar donde en un principio se habían establecido los toltecas, es usurpado. Topiltzin crece y es educado cerca de Tepoztlán, enclave cercano a Xochicalco (uno de los núcleos urbanos de importancia que florecen tras la caída de Teotihuacán) y donde se conservaban antiguas tradiciones y se adoraba a Quetzalcóatl.

Con el paso de los años, Topiltzin se toma la venganza, y en el Cerro de la Estrella (el lugar donde se hacían las

ceremonias del cambio de "atadura" de años, y el lugar donde estaba enterrado su padre) mata al usurpador, recupera el trono y traslada la capital a Tula, haciéndose sumo sacerdote de Quetzalcóatl (Bernal, 1984: 84 y sigs.).

En la Historia de los mexicanos por sus pinturas (Garibay, 1979: 38) se nos dice que fue hijo de Camaxtle, otro nombre de Mixcóatl (que en realidad sería una de las transformaciones o encarnaciones de Tezcatlipoca) y de una parienta del propio Tezcatlipoca, quien, como veremos, juega un papel destacado en toda esta historia, siendo el inductor de la huida final de Quetzalcóatl tras reinar durante cuatro años en Tula. Huida que puede ser interpretada en términos míticos: Tula representa al firmamento y el periplo de Quetzalcóatl describiría en clave simbólica las fases de la luna (Krickeberg, 1982: 296).

Alva Ixtlilxóchitl (1977: t.II, cap. 3) introduce una versión "moralizante": Topiltzin era el fruto de un adulterio entre el gobernante tolteca y la esposa de un noble. Cuando accede al trono, algunos de los otros señores y nobles reclaman para sí el trono, en parte por considerarse más dignos de él, en parte como venganza por aquel adulterio.

Como vemos, los matices pueden ser infinitos, aunque el hilo conductor sea el mismo. Incluso, si nos basáramos en

fuentes escritas, podríamos deducir que el personaje ni siquiera existió, con lo que nos veríamos abocados a un problema de difícil solución. López Austin (1973: 11) se plantea el dilema y recuerda una frase de Paul Kirchhoff a sus alumnos en tesis como ésta: "No entendí la historia del México prehispánico hasta que supe que cada personaje era su propia abuela", lo que sería aplicable tanto al plano de los acontecimientos históricos como al de los religiosos.

En Tula el prestigio de Topiltzin Quetzalcóatl no hace sino aumentar. Es un gobernante ejemplar, introduce el autosacrificio como práctica habitual en la búsqueda de la perfección, construye hermosísimos edificios, promueve la cultura y goza de la consideración y el respeto de sus súbditos.

Pero he ahí que al introducir el culto de Quetzalcóatl de manera preponderante, estaba en realidad imponiéndolo por encima de antiguas tradiciones, entre las que se contaba el culto a Tezcatlipoca. Esto, evidentemente produce fricciones y recelos entre los partidarios de este último, lo que va a desembocar en una lucha soterrada, como paso previo a una confrontación abierta, que se saldará al final con la derrota de los postulados de Quetzalcóatl y el triunfo de los de Tezcatlipoca.

Si nos situamos en el plano de la leyenda, avanzaríamos por una apasionante historia de trampas urdidas por el segundo contra el primero (se disfraza de distintas maneras, confunde a las gentes, emborracha a su enemigo, le hace caer en la lujuria, lo avergüenza ante sus súbditos y ante sí mismo, etc.) hasta que Quetzalcóatl, consciente de su debilidad, decide emigrar acompañado por algunos de sus incondicionales: pasará por Cholula y Cempoala (entre los lugares más citados) y se dirigirá hacia el sureste, hacia la tierra del negro y del rojo, **Tlillan Tlapallan** (Garibay, 1982: 33), no sin antes haber prometido que regresaría a reclamar lo que en justicia era suyo.

Si del plano de la leyenda nos remontamos hasta el cosmogónico, tendremos en Quetzalcóatl y Tezcatlipoca un binomio, en cierto modo antagónico, protagonista de numerosos momentos claves en la génesis del pensamiento mesoamericano en general y del mexica en particular. Ambos son dioses creadores, primigenios, hijos de la dualidad suprema, Ometecuhtli-Omecíhuatl. A la caída del cuarto sol, ambos se convierten en grandes árboles para sujetar el cielo, lo que permitirá el posterior cónclave en Teotihuacán para crear el nuevo sol, etc. En el panteón mexica ocuparán un lugar destacado, como apuntaremos más adelante.

Ahora bien, cabe desde luego una lectura de los acontecimientos más prosaica, pero no menos significativa. El propio Torquemada (1975: lib. III, cap. VII) introduce una visión política del conflicto, aunque la historia se complica, pues, según sus palabras, llegaron a Tula, donde hacía tiempo estaban establecidos los toltecas, nuevas tribus procedentes de la región del Pánuco dirigidas por un caudillo llamado Quetzalcóatl. Menciona que algunos nobles de la ciudad, en particular "Tezcatlipuca Huémac", cometieron adulterio contra Quetzalcóatl, por lo que éste decide marcharse hacia Cholula. Pero líneas antes nos ha dicho que los recién llegados pronto se dieron cuenta de que, al estar Tula tan densamente poblada, difícilmente podrían lograr sustento suficiente para todos, por lo que resuelven ponerse en camino de nuevo. Al final, Huémac, al frente de un poderoso ejército, también llegará hasta Cholula, y Quetzalcóatl huirá hacia el sureste.

Los tres niveles de lectura no son contradictorios ni excluyentes entre sí. En Mesoamérica, los antagonismos y luchas intestinas de determinado grupo no se resolvían necesariamente por la fuerza, la guerra o el baño de sangre. La emigración era una solución "razonable" llevada a la práctica con cierta frecuencia. Podemos suponer que en Tula las cosas no siempre fueron de un color tan rosa como nos las pintan los cronistas.

Debieron existir tensiones, ambiciones y luchas por el poder. En determinado momento, los conflictos de intereses pudieron estar capitalizados por dos grupos, abanderado cada uno por su fidelidad a Tezcatlipoca por un lado, y a Quetzalcóatl por el otro. Aunque esto pudiera tener un origen apegado al ámbito de lo cotidiano, no es extraño su paso a cierto nivel de trascendencia religiosa, en un mundo marcado por la globalidad e interconexión entre el mundo de la religión, el de los hombres y el de los fenómenos de la naturaleza, así como por las largas elaboraciones mitopoéticas y la fusión de temas de distinta naturaleza (Kubler, 1986: 90).

Llega un momento en que uno de los grupos en liza vence en sus pretensiones, por lo que al otro no le quedará más remedio que la emigración. Triunfaron los partidarios de Tezcatlipoca, pero Quetzalcóatl prometió regresar a recuperar lo que era suyo. Pasan los años sobre el episodio, pero permanece la leyenda. Tiempo después, cuando ya no quedaban testigos presenciales de los acontecimientos, cuando el recuerdo sólo se conservaba en la memoria colectiva de transmisión oral, unos extraños personajes desembarcan en las costas de Veracruz. Iban ataviados de manera sorprendente, formando con sus animales una aparente unidad en la que era difícil establecer los límites físicos entre el cuerpo del jinete y el del caballo (Motolinía, 1984: tratado I, cap. 12) y, lo que aún resultaba más

asombroso, eran altos, barbados y rubios, características que la leyenda atribuía a Quetzalcóatl (Aguilar, 1980: 151).

Moctezuma, versado en sabiduría antigua, no pudo dejar de pensar que volvía Quetzalcóatl al oír las sorprendentes noticias que le llegaban de las costas de Veracruz. Además, desde hacía tiempo se venían sucediendo acontecimientos fuera de lo normal, lo que había sido interpretado por los sabios como señales de mal agüero. De ahí que lo primero que hizo fue enviar mensajeros para que salieran al encuentro de aquella gente y entregaran a su jefe unos presentes, entre los que figuraba el tesoro de Quetzalcóatl (Sahagún, 1979: lib. XII, cap. IV). Más adelante se daría cuenta de su error, pero ya era tarde para enmendar la marcha de los acontecimientos. Quetzalcóatl no había vuelto, tal como lo creyeron en un principio los mexica, o al menos Moctezuma, pero de alguna manera su influjo estaba presente en la propia sociedad mexica. Veamos por qué.

III.2.- Toltecas en la sociedad mexicana

De acuerdo con Sahagún (1979: lib. X, cap. XXIX) la palabra **tolteca** significa en romance "oficiales primos". Las virtudes que poseían estos hombres harían palidecer de envidia a cualquiera: eran magníficos constructores, diestros joyeros, oficiales curiosos y pulidos, trabajaban el barro y la piedra, fabricaban juguetes, elaboraban complicadas obras de pluma, conocían las cualidades y virtudes de las hierbas, fueron los primeros inventores de la medicina, descubrieron y usaron las piedras preciosas, poseían ingenio natural y filosofía, dominaban las artes mecánicas (pintores, lapidarios, carpinteros, albañiles, encaladores, oficiales de pluma, hilanderos, tejedores), conocían todo lo relacionado con minas de oro, plata, cobre, plomo, oropel natural, estaño, ámbar, cristal, amatista y perlas, dominaban los secretos de la astrología natural, interpretaban sueños, sabían de astronomía y teología y, por si fuera poco, eran altos, bien parecidos, buenos cantores, veraces, virtuosos y educados. Precisa además que ellos fueron los primeros pobladores de la Nueva España, los que primero vinieron a "estas partes que llaman tierras de México, o tierras de **chichimecas**", habiendo vivido durante muchos años en Tullantzinco y en Tulla, donde habían dejado numerosas señales y vestigios de su estancia. Adoraban a un solo dios, Quetzalcóatl, quien finalmente los convencería para

que le acompañaran en su viaje hacia la región de Tlapallan.

En el mismo capítulo, pero más adelante, nos dice que los **nahuas** eran quienes hablaban la lengua mexicana, aunque no lo hicieran tan perfectamente como los auténticos mexicanos. Serían los descendientes de aquellos toltecas que permanecieron en su lugar de residencia cuando los demás lo abandonaron para emigrar junto a Quetzalcóatl. También eran "habilísimos, de grandes trazas, sutiles y curiosos mecánicos, porque eran oficiales de pluma, pintores, encaladores, plateros, doradores, herreros, carpinteros, altañiles, lapidarios muy primos en desbastar y pulir las piedras preciosas; hiladores, tejedores; prácticos y elegantes en su habla; curiosos en su comer y en su traje; muy aficionados a ser devotos y a ofrecer a su dios, e incensarle en sus templos. Valientes en las guerras, animosos, de muchas ardides y que hacían grandes presas".

Tolteca también puede traducirse como "dueño de las casas" (León Portilla, 1977: 38), es decir, habitante de un centro urbano. Esto tiene su importancia, pues como señalábamos páginas atrás, Tula y los toltecas van a jugar un papel de primera importancia como "civilizadores" de tribus nómadas, y en particular de la mexicana. El proceso de aculturación cobra toda su fuerza en el momento en que determinado grupo se acoge

a las ventajas del sedentarismo. La civilización y la cultura se plasman en Mesoamérica en las ciudades. Y entre las ciudades del Altiplano, Tula es el foco civilizador por excelencia durante el Postclásico. Primero como metrópoli propiamente dicha. Después, una vez que sea abandonada, su labor la continuarán los descendientes de sus antiguos habitantes: en parte, de los que habían emigrado, y en parte los descendientes de los que habían permanecido en ella, algunos de los cuales buscarán refugio en Culhuacán cuando se tuerza el rumbo de los acontecimientos.

Soustelle (1966: 92) afirma que "ciertas tradiciones sugieren que Quetzalcóatl y sus partidarios hablaban un lenguaje diferenciado, lo que puede significar que pertenecían a una minoría teotihuacana que habría jugado un papel preponderante en la primera fase de Tula". Relaciones lingüísticas tan estrechas con Teotihuacán pueden parecer aventuradas, toda vez que desconocemos la lengua utilizada en esta última. Pero no es descabellado pensar que para los mexica Tula fuera en cierta medida la depositaria del saber de Teotihuacán y la continuadora de sus ancestrales tradiciones.

Los toltecas, es decir, los primitivos habitantes de Tula y sus descendientes, serían, pues, quienes poseían las claves del saber, de ese saber encarnado en el legendario Quetzalcóatl

y transmitido de padres a hijos. Casi se podría hablar de una rama de iniciados: los que conocen, los que saben, los que manipulan la materia, los que son "dueños de un rostro y un corazón", los predestinados, los visionarios, los **tlayolteuhuiani** que "introducen el simbolismo de la divinidad en las cosas", los artífices del deseo divino (León Portilla, 1979: 258 y sigs.):

"**Toltécatl**: el artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto. / El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil; / dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente. / El verdadero artista todo lo saca de su corazón; / obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento, / obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea; / arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten."

(Textos de los informantes de Sahagún, en León-Portilla: idem.).

Toltecas serán, entre los mexica, los artistas, los artesanos, los artífices en general. Agrupados en clanes multifamiliares no muy extensos (Gibson, 1971: 389), bien considerados y remunerados, trabajarán a las órdenes de una rígida concepción del poder basada en no menos rígidas concepciones religiosas. Las fuentes proporcionan abundante información sobre la manufactura de objetos suntuarios, pero

apenas nos hablan de los artesanos que proveían para el consumo doméstico (Calnek, 1982: 98), el cual debió ser muy importante. Debemos pensar que en una sociedad como la mexicana, y en general en toda Mesoamérica, los grupos familiares serían autosuficientes para fabricarse artículos cerámicos, cacharros, husos, juguetes y pequeñas representaciones relacionadas con los dioses o con el ritual (Castillo Farreras, 1984: 91).

Otro tanto nos sucede con las propias obras de arte: las noticias literarias acerca de las mismas no son muy abundantes y, por otro lado, los restos arqueológicos que se han preservado no constituyen sino una parte de lo que debieron realizar los toltecas, los artesanos, en su momento. Además, casi todo ello pertenece a la producción monumental. Poco sabemos de las figuras para uso cotidiano, realizadas muchas veces en materiales poco perdurables (Gutiérrez Solana: 1977) pero que debieron ser parte de un capítulo artístico quizá perdido para siempre.

Tampoco está clara su posición en la pirámide social mexicana. Sabemos que había dos grupos sociales claramente diferenciados: los **pipiltin** (nobles por nacimiento) y los simples **macehualtin** (las clases bajas). Ahora bien, había estamentos, como por ejemplo los de algunos militares o los mercaderes, que gozaban de ciertos privilegios. Y lo mismo

debía suceder con los artesanos. éstos podían nacer nobles o no, pero es indudable que incluso los últimos, si eran especialistas a tiempo completo, gozaban de un status más elevado que los campesinos o los especialistas a tiempo parcial. Los orfebres, lapidarios y ~~am~~antecas (artesanos de la pluma) parecen más elevados en rango que otros artesanos urbanos especializados, y además se organizaban en gremios. Estarían exentos de tributos de trabajo y no se les requería para tareas agrícolas, sino que pagaban sus contribuciones en forma de servicio militar y en productos de su comercio (Sanders, 1971: 15).

Tula y los toltecas se convierten, pues, en punto de referencia obligado cuando nos queremos ocupar de los mexica. Configuran un todo global que hunde sus raíces en el pasado y se manifiesta de manera palpable en el presente. Un todo que tiene que ver con la historia, con la leyenda, con el mito, con la religión, con las clases sociales, con el aliento de la creatividad y su servicio a unos intereses. Su complejidad va más allá de la simple definición y acotamiento de ciertas coordenadas. La imagen de Tula se convierte, de alguna manera, en un espejo de grandeza, en un sueño de la edad dorada en la que era preciso hundir las raíces para cimentar las cartas de nobleza que esgrimían los mexica. Y esa edad dorada nos conduce indefectiblemente a Teotihuacán, otro punto de referencia

imprescindible para entender las claves ideológicas que subyacen a los procesos de creación artística que pretendemos estudiar en este trabajo.

III.3.- Teotihuacán: la ciudad de los dioses

Ya hemos señalado que Teotihuacán constituye para los mexica el escenario mítico de la creación del quinto sol, *nahui ollin*, movimiento, la época actual. Indudablemente, tan magno acontecimiento requería un lugar privilegiado, y Teotihuacán poseía con creces los requisitos más apropiados, tanto en el plano de lo real como en el de lo trascendente. La ciudad, situada al nordeste de la Cuenca de México, a unos cuarenta kilómetros de donde siglos después se erigiría Tenochtitlan, se edificó sobre un terreno llano que permitió un desarrollo urbano planificado con detalle. Lo que comenzó siendo una pequeña aldea durante el Preclásico tardío se había de convertir con el tiempo en el centro urbano-ceremonial más extenso del México prehispánico (Millon: 1973), estructurado en torno a dos ejes que articulaban su diseño y expansión: la llamada Calzada de los Muertos, que atraviesa la ciudad de

norte a sur, y la Avenida Este-Oeste, perpendicular a la primera.

En su momento de mayor esplendor, Teotihuacán se convierte en el paradigma de la gran ciudad mesoamericana. Es lo grandioso, lo monumental. Nada habrá de opacar su brillo, su aura de leyenda, en la memoria colectiva de los pueblos del Altiplano. Desde luego, tampoco en la de los mexica, por mucho que ya para entonces no fuera sino un pálido reflejo de su antigua magnificencia.

Los mexica consideraban que Teotihuacán, debido a lo imponente de sus proporciones, había estado habitada por una raza de gigantes. Los españoles, a su llegada a la Nueva España, ávidos de novedades y proclives a la seducción de la fantasía, recogieron tales creencias y no tardaron en comunicarlas a la corona española, adjuntando, como certificación y prueba, el fémur de un mamut (Bernal, 1984: 71).

Esta opinión no fue refutada por los primeros cronistas. Durán (1967: t.II, cap. 1) llega a decir que no puede negar la existencia de gigantes, pues él en persona los había visto, altos y disformes. Y también creyeron en dicho gigantismo autores como Hernández, Acosta o Clavijero. Este último cita

los lugares donde habían aparecido tales restos: Tlaxcala, Texcoco, Toluca, Jesús del Monte y Kala-Kaamaan (California), señalando, para apoyar sus hipótesis, que en el continente americano no se conocían restos de elefantes ni de hipopótamos, y que además los huesos en cuestión habían aparecido en enterramientos rituales. Con todo, en su opinión, dichos huesos corresponderían a unos cuantos individuos extraordinarios, no a naciones enteras (Clavijero, 1982: lib. II, 1).

De alguna manera resultaba lógico que las teorías al respecto tomaran tales derroteros. A la llegada de los españoles, la leyenda, hondamente enraizada en una cosmovisión que adjudicaba una raza de gigantes a su primera era, se veía aparentemente corroborada por la aparición de enormes huesos enterrados en contextos rituales, lo que reforzaba la idea de algo extraordinario. La existencia de mamuts, o de algún tipo de elefante similar, correspondientes al Pleistoceno (hacia el 12.000 ó 11.000 a.C.), está demostrada por los vestigios que han aparecido en el Altiplano mexicano: en 1952 y 1954 se encontraron dos esqueletos, uno en Santa Isabel Iztapan y otro en Tequisistlán, cerca de Tepexpan, lugar éste último donde en el año 1947 se habían hallado restos humanos, considerados los más antiguos de América (Wright, 1983: 6). Probablemente la caza de tales animales y el enterramiento de sus despojos tenía algo de ceremonial para el hombre prehispánico americano, por

lo que no resultan extrañas dichas prácticas funerarias.

De todos modos, y volviendo a tomar el hilo de Teotihuacán, tampoco era ilógico, desde esa perspectiva mitopoética, suponer que allí habían habitado aquellos gigantes que comían bellotas y que, a la postre, serían devorados por Tezcatlipoca, convertido en tigre: las dimensiones de la ciudad podían ser un buen reflejo de su presencia. Unas dimensiones realzadas por la racionalidad de que hicieron gala sus constructores, por el alcance de su empeño, por la volumetría de sus monumentos, por una escenografía que más invita a pensar en algo trascendente que en algo apegado al horizonte meramente humano.

Esto no resultaba casual. Desde luego, si nos limitáramos a las estructuras constructivas, veríamos que la ciudad había sido concebida en función de lograr determinados efectos que van más allá del intento de satisfacer meras necesidades de espacio y cobijo. Y esto, que es válido para cualquier centro ceremonial mesoamericano, en los que el urbanismo se articula en torno a la contraposición de grandes masas volumétricas y generosos espacios vacíos (sin que los cerramientos interiores sean tan importantes), por lo que no debería sorprendernos encontrarlo aquí, se resuelve en Teotihuacán de una manera desmesurada en relación a Mesoamérica (Kubler, 1986: 57).

Las edificaciones más espectaculares son la Pirámide del Sol y la de la Luna. De acuerdo con Sahagún (1979: lib. VII, cap. II) fueron levantadas en honor de Nanahuatzin y de Tecuciztécatl, los dioses que con su sacrificio permitieron el nacimiento del quinto sol. Más adelante (idem: lib. X, cap. XIX) vuelve sobre el tema y nos dice que los mexica habían edificado dos montes en honor del sol y de la luna, cuando durante su peregrinación iban periódicamente desde Tamoanchan a Teotihuacán a realizar sacrificios y a elegir a quienes habían de gobernar al pueblo, por lo que el nombre quiere decir *Ueitiuacan*, "lugar donde se hacían señores". También enterraban allí, levantando sobre sus sepulturas unos túmulos de tierra que semejaban pequeños montes, a los miembros destacados del grupo, los cuales eran canonizados y en realidad no morían, sino que despertaban del sueño en el que habían vivido. Las grandes pirámides, la del sol y la de la luna, afirma, también habían sido hechas a mano, aunque pudiera parecer mentira, y la explicación que da es que quienes las construyeron eran gigantes.

Como podemos comprobar, nos movemos en unas coordenadas que articulan un discurso transcendente y en el que se desdibujan los límites temporales entre la primera era cósmica y el tiempo de las migraciones mexicas. Si las sucesivas excavaciones arqueológicas nos han permitido recrear

Teotihuacán como un emplazamiento en donde el culto, el ceremonial y el protagonismo de lo religioso se imponen en principio sobre cualquier otra consideración, para el pensamiento mexica la legendaria ciudad revestía unas connotaciones evidentemente míticas. Hoy en día nos podemos plantear que junto a esa magnificencia, o por debajo de ella, debieron existir una condiciones económicas, sociales y políticas que hicieran posible aquel estado de cosas. No cabe duda de que su preponderancia en el mapa mesoamericano tuvo que estar basada en el efectivo control de la producción de obsidiana, de las rutas comerciales de largo alcance y de una fuerza militar que asegurara la viabilidad de tales empresas, por citar tres elementos claves del poderío teotihuacano. Pero la imagen que de la ciudad se tenía en el Postclásico iba más allá de esas consideraciones y entroncaba directamente con la apropiación, por parte de los mexica, de un pasado glorioso que legitimara su ascenso y preponderancia en el mapa político del momento. Y en ese proceso el recurso a un pasado transcendente era parte de su legitimación ideológica (Erdheim, 1982: 211).

Del mismo modo que Tula conecta con el pasado histórico glorioso, del que los habitantes de Tenochtitlan, o al menos su clase dirigente, se dicen legítimos herederos, Teotihuacán será el eslabón que enlace con el mito, es decir, el pasado mítico a partir del cual la historia se pueda explicar como reflejo o

consecuencia de un orden cósmico. Orden que, si seguimos un camino que vaya del antecedente a la consecuencia, partiría de la creación del quinto sol, seguiría con el esplendor de Tula y los toltecas y desembocaría en la construcción y auge de Tenochtitlan, fin y culminación de un proceso en el cual el sacrificio, la lucha, el poder y el triunfo no son sino componentes necesarios e ineludibles para los elegidos, para los llamados a encarnar el más elevado designio.

Y esto, que pertenece al campo de la cosmovisión, también tiene su plasmación en los elementos materiales que conforman el panorama de las manifestaciones físicas, podríamos decir, de dicho proceso. El caso de las obras de arte no se sustrae a esa lógica, y así los mexica no dudarán en reutilizar de manera significativa antiguas producciones plásticas, bien de Tula, bien de Teotihuacán, incorporándolas no sólo como modelos de los que se podía nutrir su producción artística en auge, sino otorgándoles un protagonismo que las equipara a lo elaborado por sus propios artífices.

Para el caso de Tula, lo veremos más adelante, continuando con unos modos de hacer plásticos que habían alcanzado pleno desarrollo varios siglos atrás e, incluso, incorporando a su repertorio algunos elementos claves, como puede ser la Banqueta de los Guerreros encontrada en las excavaciones del Templo

Mayor de Tenochtitlan. Teotihuacán quedará algo más lejos, pero también encontraremos ofrendas de manufactura teotihuacana en enterramientos de Tenochtitlan, ofrendas que pudieron llegar hasta allí por vía del descubrimiento fortuito (poco probable), de la búsqueda intencional en un centro que, aunque abandonado, todavía conservaba intacto su perímetro ceremonial, o por transmisión de generación en generación de objetos cuya importancia no menguaba, en el plano de lo simbólico, con el paso de los años (López Luján, 1989: 62-65).

Teotihuacán y Tula se convierten, pues, en los antecedentes paradigmáticos, tanto en el campo de las formas como en el de los significados, de lo que luego suceda en tiempos mexicas. Eso también es aplicable a los felinos representados en su escultura. Pero antes de estudiarlos en detalle, nos detendremos brevemente sobre lo que son y cómo son dichos felinos en la realidad, y sobre cómo se percibe ese mundo natural desde la perspectiva de los hombres.

IV.- FELINOS DE MESOAMERICA

Los felinos juegan un destacado papel en la fauna no sólo de Mesoamérica sino de la práctica totalidad del continente americano. Es un animal entre temido y reverenciado, protagonista de múltiples creencias y leyendas, enemigo del hombre aunque muy relacionado con él, distante y, sobre todo, desconocido. Esto, que incluso es cierto en tiempos actuales, tal vez se deba a que aún carecemos de un estudio sistemático de sus características, de un auténtico tratado sobre los felinos americanos a la altura, por ejemplo, del de Schaller (1967) acerca del tigre de la India.

Su importancia no pasó desapercibida para los primeros cronistas coloniales, y así Sahagún (1979: lib. XI, cap. I) le dedica las primeras (y más extensas) líneas al hablar de las bestias fieras:

"El tigre anda y bulle en las sierras, y entre las peñas y riscos, y también en el agua, y dicen es príncipe y señor de los otros animales; y es avisado y recatado y regálase como el gato, y no siente trabajo ninguno, y tiene asco de beber cosas

sucias y hediondas, y tiénese en mucho; es bajo y corpulento y tiene la cola larga, las manos son gruesas y anchas, y tiene el pescuezo grueso; tiene la cabeza grande, las orejas son pequeñas, el hocico grueso y carnoso y corto, y de color prieto, y la nariz tiene grasienta, y tiene la cara ancha y los ojos relucientes como brasa; los colmillos son grandes y gruesos, los dientes menudos, chicos y agudos, las muelas anchas de arriba y la boca muy ancha, y tiene uñas largas y agudas, tiene pesuños en los brazos y en las piernas; y tiene el pecho blanco, tiene el pelo lezne y como crece se va manchando, y crécenle las uñas, y agarra, crécenle los dientes y las muelas y colmillos y regaña y muerde, y arranca con los dientes y corta, y gruñe, y brama, sonando como trompeta. El tigre blanco dicen que es el capitán de los otros tigres, y es muy blanco; hay otros que son blanquecinos, manchados de prieto; hay otro tigre de pelo bermejo y manchado de negro.

La propiedad del tigre es que come animales como son ciervos, conejos y otros semejantes; es regalado y no es para trabajo, tiene mucho cuidado de sí, báñase, y de noche ve los animales que ha de cazar, tiene muy larga vista, aunque haga muy oscuro y aunque haga niebla ve las cosas muy pequeñas; cuando ve al cazador con su arco y saetas no huye sino siéntase, mirando hacia él, sin ponerse detrás de alguna cosa, ni arrimarse a nada, luego comienza a hipar y aquel aire enderézale hacia el cazador, a propósito de ponerle temor y

miedo y desmayarle el corazón con el hipo, y el cazador comienza luego a tirarle, y la primera saeta que es de caña tómalala el tigre con la mano y hácela pedazos con los dientes, y comienza a regañar y gruñir, y echándole otra saeta, hace lo mismo.

Los cazadores tenían cuenta con que no habían de tirar al tigre más de cuatro saetas; ésta era su costumbre o devoción, y como no le matasen con las cuatro saetas, luego el cazador se daba por vencido, y el tigre luego comienza a esperezarse y sacudirse y a relamerse; hecho esto recógese, da un salto; va todo erizado como el gato contra el perro; luego mata al cazador y se lo come.

Los cazadores diestros, en echando la primera saeta, si el tigre la hizo pedazos toman una hoja de un árbol de roble o de otro árbol semejante, e híncanla en la saeta y tiran con ella al tigre; y la hoja así puesta hace ruido así como cuando vuela una langosta, y cáese en el suelo al medio del camino o cerca del tigre, y con esto se divierte el tigre (a) allegar la hoja que cae, y llega la saeta y pásale, o hiérele; y luego el tigre da un salto hacia arriba y, tornando a caer en tierra, tórnase a sentar como estaba de antes y allí muere sentado sin cerrar los ojos, y aunque está muerto parece vivo. Cuando el tigre caza primero hipa, y con aquel aire desmaya a lo que ha de cazar. La carne del tigre tiene mal sabor, requema.

Una gente que eran como asesinos, los cuales se llamaban

nonotzalique, era gente usada y atrevida para matar, traían consigo del pellejo del tigre un pedazo de la frente y otro pedazo del pecho, y el cabo de la cola y las uñas y el corazón, y los colmillos y los hocicos; decían que con esto eran fuertes y osados, y espantables a todos, y todos les temían, y a ninguno habían miedo por razón de tener consigo estas cosas del tigre; estos se llamaban también **pixeque teyolpachoanime**.

Al gato cerval llámanle por este nombre, conviene a saber, **tlacoocélotl**, **tlacomiztli**, porque es pequeño, del tamaño de un gato, es pardo y tiene unas manchas obscuras como el tigre pintado."

Hemos transcrito esta larga cita porque en ella se contienen a grandes rasgos las líneas maestras de todo un entramado de creencias, conocimientos, temores y expectativas que en el mundo mesoamericano encarnaban los felinos. No olvidemos que Sahagún recoge, elabora y transcribe los datos que le proporcionan sus informantes, luego hemos de suponer que en estos párrafos se contiene mucho de lo que entonces se conocía sobre dichos animales. Como vemos, tampoco agota todas las perspectivas del asunto (significado, simbología, etc.), pero al menos sirve como una adecuada introducción al tema, que por supuesto es más complejo de lo que pudiera parecer a primera vista.

Si nos fijamos bien, Sahagún describe en principio la apariencia de los tigres, pero además nos amplía la información sobre temas colaterales de gran importancia en el pensamiento mesoamericano: sus hábitos culinarios (notemos que, por contraposición, señala que la carne del propio tigre es de mal sabor, luego no apta para el consumo), sus relaciones de igual a igual con el cazador (conectado con aspectos rituales de la caza, como que no había que arrojarle más de cuatro saetas -número mágico-), el empleo de trozos significativos del tigre como amuleto de gentes de no muy buena catadura y, finalmente, la existencia de otros animales parecidos que no eran propiamente tigres. Detengámonos en primer lugar en el aspecto puramente zoológico de los felinos, para analizar después algunos puntos relativos a la imagen de los mismos, es decir, a lo que el común de la gente ha podido pensar y piensa sobre ellos.

IV.1.- Nombres, taxonomías y clasificaciones

Si nos adentramos en el mundo de los felinos mesoamericanos, nos encontraremos con una primera dificultad:

los nombres con que habitualmente son conocidos se prestan en ocasiones a confusión, por cuanto que son utilizados indistintamente para especies diferentes de la misma familia. Por otro lado, la yuxtaposición de nombres indígenas y otros importados por los españoles no ayuda a clarificar las cosas, sino que provoca una amplia variedad de denominaciones: jaguar, tigre americano, jaguarete, onza, ocelote, puma, cugar, león americano, tamalayota, apache, leoncillo, tigrillo, gato onza, jaguarundi, margay, gato montés, gato cerval, etc.

Como veíamos, Sahagún apenas si menciona las distintas variedades de lo que él llama genéricamente "tigres"; tan sólo se refiere al tigre blanco (*Felis wiedii glauca*?) y al gato cerval, como diferenciados de alguna manera de los comunes y habituales. Habrá que esperar a Clavijero (1982: lib. X, 4ª disertación) para encontrar un primer intento de clasificación, que él realiza obviamente basándose en los 36 tomos de la monumental obra de Buffon, Historia Natural, aunque sin especificar debidamente el ámbito geográfico en que cada uno se desenvuelve. Así encontramos el chinche y el coaso, especie de gatos monteses; el conepata, que sería el gato montés más pequeño; el conguar, fiera manchada como el tigre; el jaguar, tigre americano, llamado *océlotl* en México; el jaguarete, fiera del género de los tigres; el linche, gato cerval; el margai, gato, tigre o fiera cuyo nombre, apunta, quizá derive del

■haracayá de los paraguayos; el **océlotl**, gato pardo de México; el puma, león americano, conocido en México como **miztli**; el **tlacocélotl**, que según sus palabras Buffon confunde con el **océlotl**; el jaguarón, no mencionado por Buffon, que sería un anfibio, un tigre acuático; y, finalmente, apunta que **jagua**, en guaraní, es el nombre común a tigres, pumas y perros. Además afirma que el **miztli** de los mexicanos no es otro que el león sin guedeja, y que el **océlotl** es el tigre africano, opinión compartida, según él, por el insigne naturalista Francisco Hernández, encargado por Felipe II del estudio del mundo natural en tierras americanas (Clavijero, 1982: lib. I, 12).

Esta especie de confusión, de no establecer claramente los límites y acepciones de unos nombres y otros, ha sido moneda corriente durante muchos años. Incluso en tiempos actuales el profano no encontrará muchas facilidades al respecto. Libros de divulgación, diccionarios o enciclopedias apenas sistematizan los datos existentes, o se basan en obras ya obsoletas.

Los estudiosos de la historia y el arte prehispánicos apenas si han dedicado atención al problema. Tan sólo dos se han ocupado con cierto detalle del asunto. Kubler (1972: 19) establece que en el Valle de México era conocido el **Felis Hernandezii Goldmani** de las zonas tropicales -y que esporádicamente aparecía en regiones tan alejadas como Texas-,

subespecie conocida también como **Jaguar de Campeche**. Lo diferencia claramente del **Felis Centralis** centroamericano y del **Jaguar de Mazatlán**, dado que el primero es de coloración ocre leonada más intensa que el de Mazatlán, más grande en tamaño que las especies de Centroamérica, y posee unas rosetas también más grandes que las de estos últimos. Kubler menciona dichas especies tomándolas de Mearns (1901), por lo que resulta lógico que su repaso a las especies conocidas no sea todo lo enriquecedora que cabría esperar.

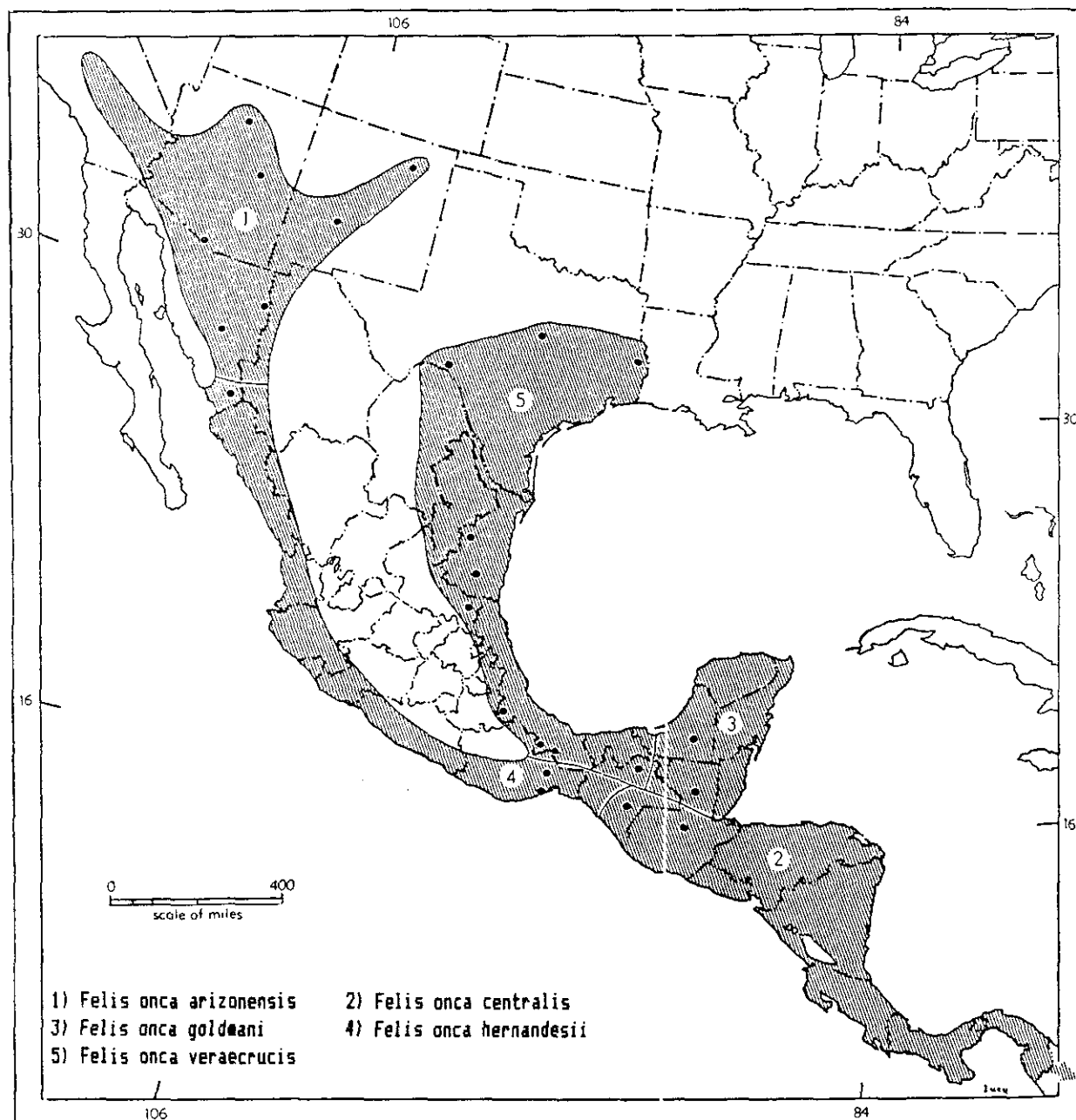
Coe (1972: 2) enumera las especies que se dan en la zona olmeca y su lista es válida para el conjunto de Mesoamérica: **Felis Onca** (jaguar), **Felis Concolor** (puma), **Felis Pardalis** (ocelote), **Felis Wiedii** (margay), y **Felis Yagouarundi** (jaguarundi). Afirma que sólo el jaguar y el puma juegan un papel importante en la vida y pensamiento de los nativos de Mesoamérica, mientras que los demás, de tamaño parecido al de los gatos domésticos, tienen escasa importancia, siendo, además, el margay tan raro que la mayoría de la gente no lo conoce.

Los animales de la familia **Felidae** y genus **Felis** son carnívoros digitígrados. Sus extremidades delanteras tienen cinco dedos y sus correspondientes uñas, mientras que las traseras sólo cuatro; los dedos pulgares de las delanteras son

más pequeños y colocados a nivel superior que el de los otros cuatro. Las uñas son afiladas, curvadas y retráctiles. En las patas tienen una especie de almohadillado que les permite unos desplazamiento extremadamente sigilosos. Los ojos son rasgados. Los pabellones auditivos, de tamaño mediano pero bien desarrollados. La cabeza es corta. Las clavículas, pequeñas y flotantes. La dentición es: incisivos, 3/3; caninos, 1/1; premolares, 3/2; y molares, 1/1. Las variedades que a continuación se detallan corresponden básicamente a la obra de Hall (1959), en opinión de los expertos la mejor síntesis hasta la fecha sobre los mamíferos en Norteamérica, completados por otros datos obtenidos de estudios posteriores. Los mapas con el área de ocupación también corresponden a dicho autor.

El jaguar, *Felis Onca* (fig. 1), es el mayor y más corpulento. Puede llegar a medir 250 cms. y pesar hasta 115 kilogramos (las hembras pesan por lo general un 20% menos). La cabeza es ancha, el tronco poderoso y las extremidades, sobre todo las traseras, presentan unos músculos muy desarrollados. La piel es de color amarillo parduzco, profusamente marcada con manchas marrones, marrón negruzcas, o con rosetas (las de la espalda y flancos son frecuentemente anillos que encierran una o dos pequeñas manchas negras). La zona del vientre es mucho

más pálida. Se pueden distinguir las subespecies siguientes:
Felis onca arizonensis* (Goldman); *Felis onca centralis



Según Hall (1959, t. II: 954)

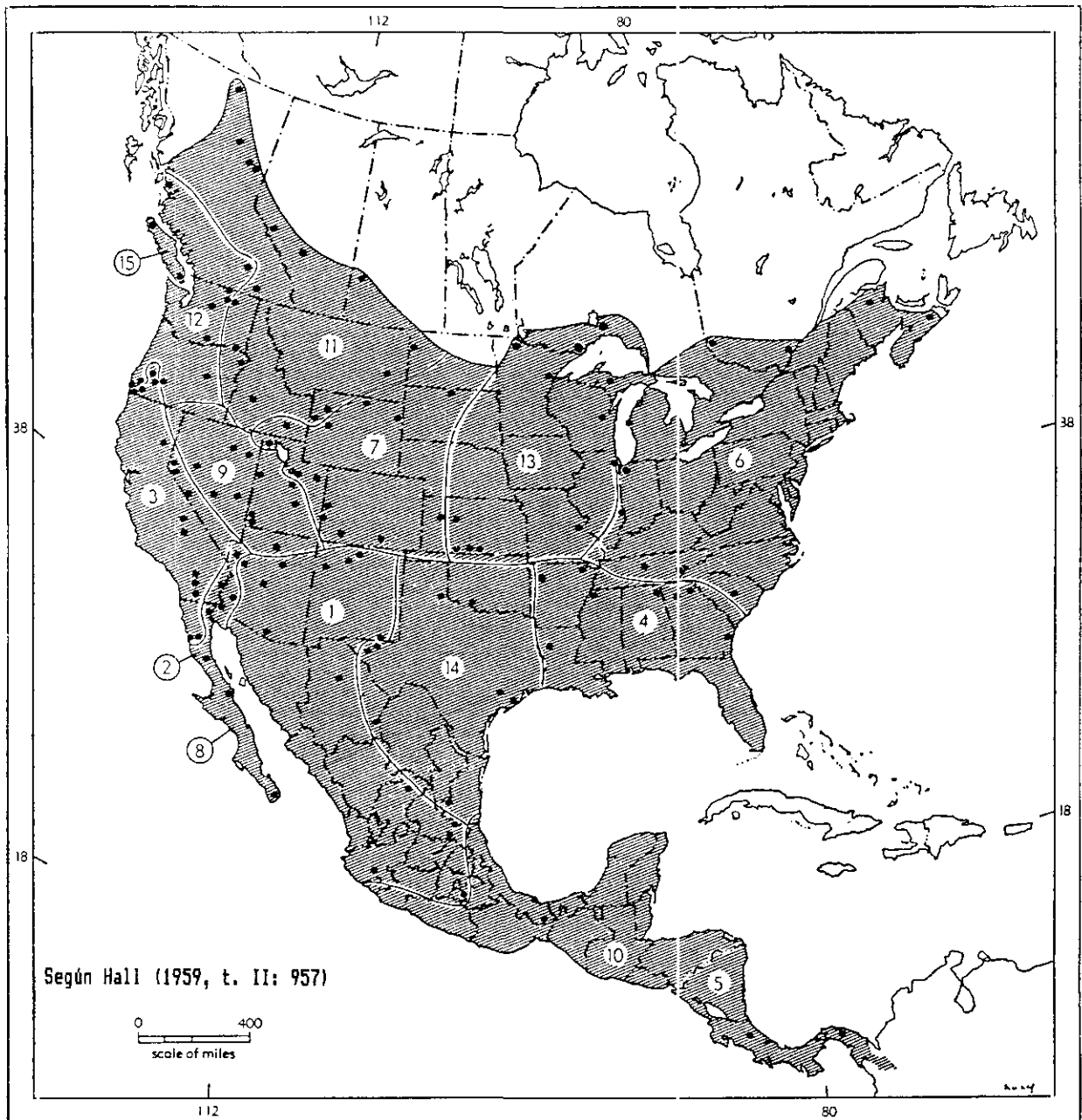
(Mearns); ***Felis onca goldmani* (Mearns); *Felis onca hernandesii***

(Gray); y *Felis onca veraecrucis* (Nelson and Goldman).

Su hábitat natural se extiende desde el sur de Texas, Nuevo México y Arizona hasta alcanzar los 40º de latitud sur, en Argentina, tanto por zonas selváticas como por áridos espacios abiertos. Algún ejemplar ha sido cazado tan al norte como pueda ser la zona del Gran Cañón o el área septentrional de Nuevo México (Cahalane, 1947: 278). En México se da sobre todo en zonas tropicales boscosas.

La gestación dura unos cien días y las camadas son por regla general de dos a cuatro crías. Es un animal de extremada sensibilidad, tanto visual o auditiva como táctil: posee capacidad de visión binocular, su oído es finísimo y tiene unos bigotes extremadamente sensibles, lo que le permite moverse con suma facilidad en ambientes oscuros. Es solitario. Caza preferentemente de noche, sobre todo mamíferos que acuden a abreviar: abate a su presa de un fuerte zarpazo para posteriormente despedazarla con ayuda de sus potentes caninos y molares. Es sibarita y no desdeña en su dieta el pescado o las tortugas: de hecho es un magnífico nadador y un experto pescador, siendo capaz de imitar con el chapoteo de su cola la caída de frutas en el agua.

El puma, *Felis Concolor* (fig. 2), no es tan corpulento



- | | |
|--|--------------------------------------|
| 1) <i>Felis Concolor Azteca</i> | 10) <i>Felis Concolor Mayensis</i> |
| 5) <i>Felis Concolor Costaricensis</i> | 14) <i>Felis Concolor Stanleyana</i> |

como el jaguar, pero sus dimensiones y aspecto tampoco son
deseñables. Puede alcanzar los 260 cms. de longitud y los 75

kilogramos de peso (las hembras, un 40% menos). Su cabeza es más pequeña, el tronco cilíndrico y su agilidad la común a toda la familia de los félidos. La piel, muy suave y sin manchas, es de un color marrón amarillento, apagado, aunque también puede ser marrón rojizo o gris, más pálido en los flancos y el espinazo. El extremo de la cola presenta una coloración más oscura. Se distinguen hasta quince subespecies, pero en el área mesoamericana interesan cuatro: **Felis concolor azteca** (Merriam); **Felis concolor mayensis** (Nelson and Goldman); **Felis concolor costaricensis** (Merriam); y, en menor medida, el **Felis concolor stanleyana** (Goldman).

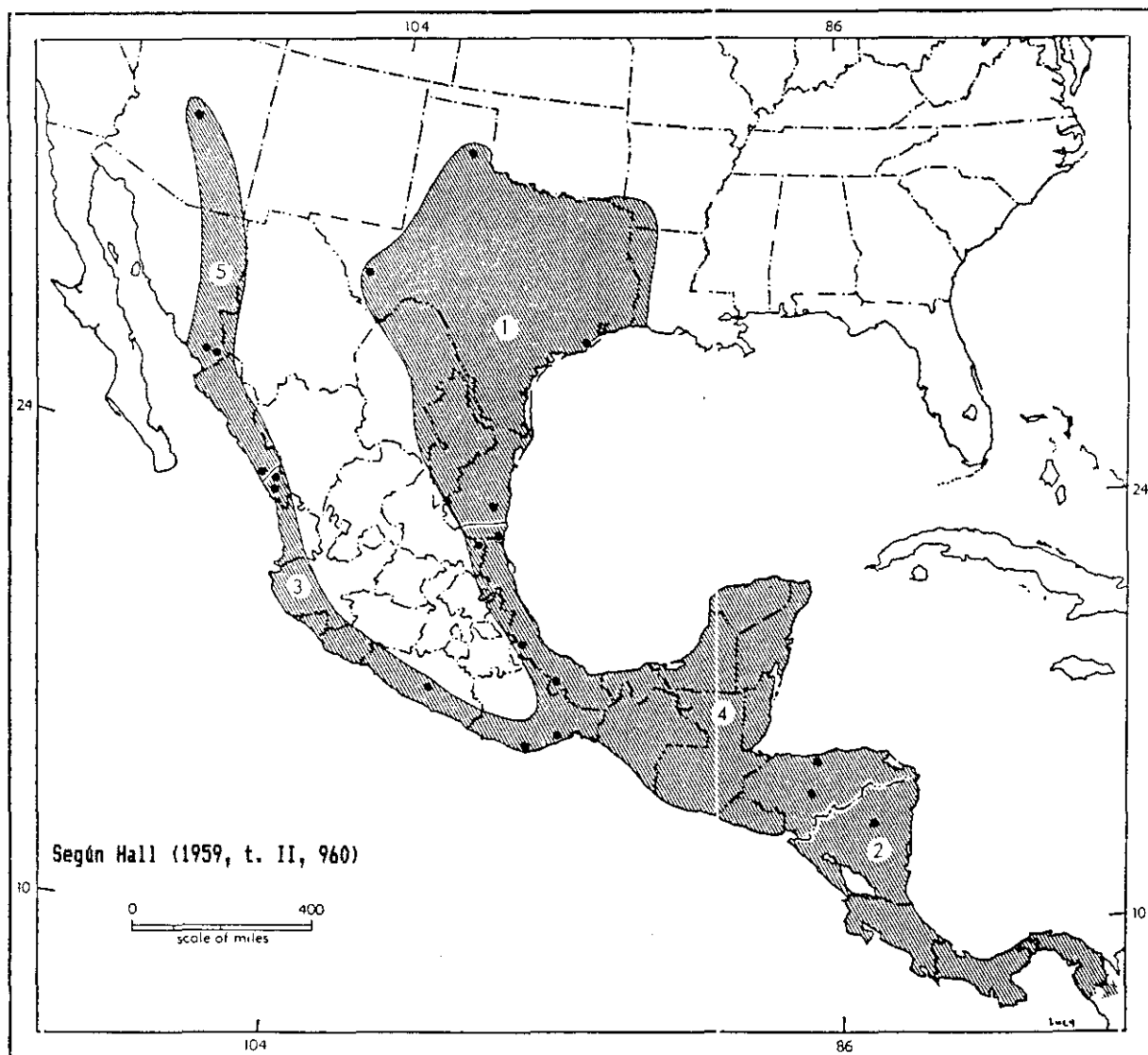
Su presencia, en zonas preferentemente desérticas o tropicales, también abarca una área muy extensa. Por el norte llega hasta la Columbia Británica, Nuevo México y Luisiana, y por el sur hasta el estrecho de Magallanes. Es preciso señalar que en este amplio territorio los pumas de los extremos norte y sur son de mayor tamaño que los que viven en las zonas comprendidas entre los trópicos, y que actualmente sólo vive en zonas con escasa presencia humana, habiendo desaparecido de muchos de sus antiguos hábitats. Su alimento preferido es el ciervo.

El puma, a diferencia del jaguar, no ruge, sino que maúlla. Solitarios, el macho y la hembra se juntarán brevemente

(unos quince días) para hacer vida común antes del apareamiento. Durante ese tiempo el macho se volverá terriblemente celoso y bajo ninguna circunstancia permitirá a otro acercarse a su territorio. Después se separarán, y sólo se volverán a juntar por casualidad, probablemente acusando cierta hostilidad entre sí. Las camadas serán de 3 ó 4 crías, tras un proceso de gestación de unos 3 meses. Las crías presentan al nacer unas manchas que irán desapareciendo a partir de los seis meses.

El ocelote, **Felis Pardalis** (fig. 3), es más pequeño. No se debe confundir su nombre con el **océlotl**, nombre náhuatl del jaguar. Se distinguen cinco subespecies: **Felis pardalis albescens** (Pucheran); **Felis pardalis mearnsi** (Allen); **Felis pardalis nelsoni** (Goldman); **Felis pardalis pardalis** (Linnaeus); y **Felis pardalis sonoriensis** (Goldman).

Mide hasta unos 120 cms., cola incluida, y pesa como mucho en torno a los 18 kilogramos (las hembras un 20% menos). De cabeza pequeña, el color de su piel puede variar del marrón intenso al gris pálido en animales de la misma zona geográfica. Tiene diseminados por todo el cuerpo, incluyendo la cabeza y la cola, manchas, listas y puntos negros. La zona del vientre es



- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|
| 1) <i>Felis pardalis albescens</i> | 2) <i>Felis pardalis mearnsi</i> |
| 3) <i>Felis pardalis nelsoni</i> | 4) <i>Felis pardalis pardalis</i> |
| 5) <i>Felis pardalis sonoriensis</i> | |

más pálida.

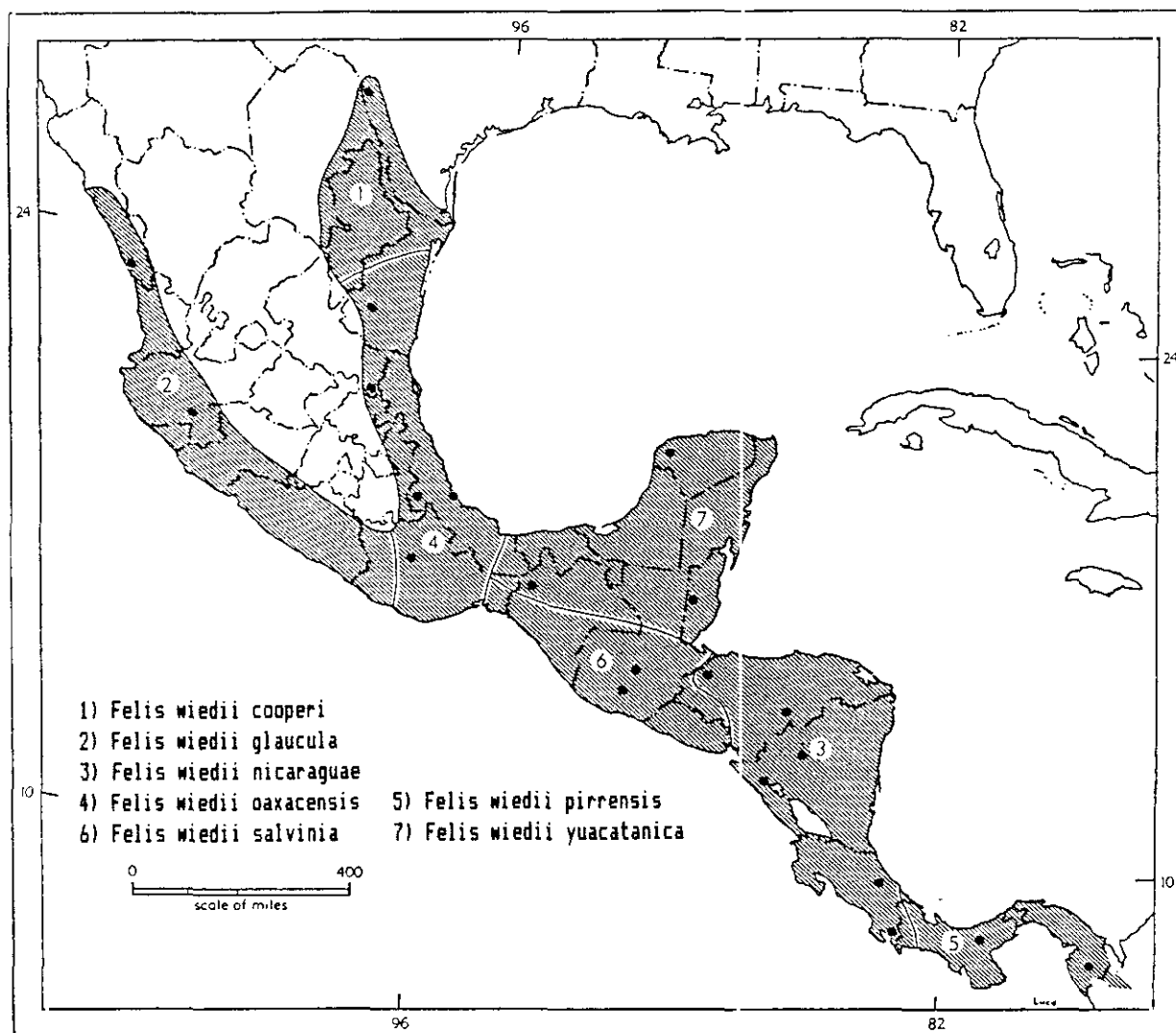
Su hábitat va desde la zona meridional de Texas hasta el noreste de Argentina, aunque ya no es posible encontrarlo ni en el Altiplano ni en la zona occidental de México. Se conoce poco

acerca de sus hábitos de apareamiento, aunque las camadas parece que son de dos crías.

De plácida estampa y amigable personalidad, es posible su domesticación siempre que se comience desde una edad temprana (aunque en ese caso habrá que tener especial cuidado con el resto de los animales domésticos). Aunque con todos los felinos ocurre lo propio, quizá sea el ocelote quien transmite una mayor sensación de filosófica indiferencia cuando permanece largo tiempo sentado y en absoluta inmovilidad. Caza tanto de día como de noche, aunque siempre lo hará lejos de la presencia humana, rasgo por lo demás común al resto de la familia. Son aficionados a las serpientes y a los roedores, pero, al ser capaces de moverse con gran agilidad por las ramas de los árboles, no desdeñan otros animales como lagartos o aves, a los cuales cazan con gran habilidad.

El margay, *Felis Wiedii* (fig. 4), es muy parecido al ocelote, aunque más pequeño: unos 100 cms. (cola incluida) y 5 kilogramos aproximadamente. Su piel, también semejante a la del anterior es de un suave color amarillo rojizo con manchas dispuestas dorsalmente en bandas. Apenas se conocen datos sobre sus costumbres. Se distinguen siete subespecies, especificadas

en el mapa:



Según Hall (1959: t. II, 953)

Finalmente, del jaguarundi, *Felis Yagouarundi* (fig. 5), se conocen cuatro subespecies en el área que nos ocupa: *Felis*

yagouarundi cacomitli (Berlandier); *Felis yagouarundi fossata* (Mearns); *Felis yagouarundi panamensis* (Allen), así como el



Según Hall (1959: t. II, 965)

***Felis yagouarundi tolteca* (Thomas).**

El jaguarundi, como dice Cahalane (1947: 282), tiene un nombre mucho más impresionante que el propio animal. Su apariencia se halla a medio camino entre el pequeño felino que es y una comadreja un poco grande: cuerpo alargado, pequeña y afilada cabeza con orejas también pequeñas, extremidades cortas y cola muy larga. Llega a los 120 cms. y a unos 8 ó 9 kilogramos en los mayores ejemplares. Su piel es marrón rojiza o pardo negruzca.

Se localiza desde el sur de Texas hasta la altura de Puebla, por toda la zona este del Altiplano mexicano, así como en algunas partes de Sinaloa y Nayarit, extendiéndose hacia el norte. Por el sur llega hasta Paraguay y la provincia de Buenos Aires, en Argentina (Zapata, 1992: 165). De todas maneras, es un animal muy huidizo, rara vez es detectado y resulta en la práctica desconocido por el común de la gente.

Frecuenta zonas boscosas y de chaparral, acusando cierta preferencia por lugares cercanos a corrientes de agua. Caza tanto de día como de noche y se alimenta de pájaros y pequeños mamíferos, aunque no se desenvuelve con tanta facilidad por los árboles como el resto de los felinos.

Sólo cabría añadir a esta lista el **Lynx Rufus** (lince, fig.

6), de piel más o menos moteada y con una especie de pincel en la punta de cada oreja, que aun siendo de la familia **Felidae** es del genus **Lynx** y no **Felis** (su relación de premolares es 2/2), pero que en tiempos debió ser bastante habitual en los alrededores de México D.F., quedando todavía algún ejemplar en la sierra del Ajusco (Aranda et al., 1980: 18). De todas formas, cada vez es más raro y en la actualidad sólo es posible encontrarlo con cierta frecuencia en el norte y noroeste del país (Wright, 1983: 29). Su nombre más usual es lince, o gato montés, y probablemente corresponde al gato cervical que mencionaba Sahagún.

IV.2.- Realidad y constructo imaginario en torno a los felinos

Los felinos parecen ocupar en el pensamiento mesoamericano un lugar semejante al que, salvando las distancias, ocupa el lobo en el continente europeo. Si repasáramos la bibliografía, tomáramos en cuenta los relatos y leyendas y hurgáramos con detenimiento en la imagen provocada por nombres como "jaguar" o "puma" -por referirnos a los ejemplares paradigmáticos de esta familia- en el común de la gente, podríamos construir un

retrato robot que quizá no concuerde del todo con su realidad zoológica expresada en términos científicos, pero que sí nos puede ayudar a comprender lo que dichos animales pudieron significar en tiempos de los mexica.

Tendríamos, en principio, unos animales temibles que se enfrentan a las personas y no huyen de ellas, es decir, no reconocen su inferioridad ante el etnocentrismo de estas últimas. Al contrario, son sus rivales, astutos, poderosos, no duermen de noche, demuestran cierto sibaritismo a la hora de procurarse alimento y, como el hombre, no se ciñen a los sabios preceptos de las leyes naturales ya que aparentemente son capaces de matar sin necesidad.

El temor que inspiran se fundamenta en dos suposiciones generalizadas. La primera tiene que ver con la imagen. No tanto con la imagen del propio animal, sino en tanto en cuanto el animal reproduce de alguna manera el comportamiento humano, sobre todo en lo que de más oscuro y turbador pueda tener: su nocturnidad, su fina inteligencia, su sofisticación a la hora de comer, su individualismo, su poder. El felino es la contraimagen del hombre, por decirlo de alguna manera.

La segunda se relaciona con la naturalidad exhibida por dicho animal cuando manifiesta y pone en práctica lo anterior.

De ahí que si el felino se equipara de alguna manera al hombre, se piense que es también capaz de albergar la maldad dentro de sí. Esto sería lo que en definitiva lo separaría de las demás especies animales, las cuales se mueven por imperativos del instinto y jamás hacen daño gratuitamente. El jaguar o el puma son la imagen y el enemigo del hombre, luego pueden matar al hombre como el hombre mata a los animales: sin razones que se basen tan sólo en la lucha por la supervivencia.

Este temor, que radica en la creencia de que hay que desconfiar de alguien que es tan poderoso como nosotros mientras no se demuestre que ese alguien no quiere hacernos daño, no se circunscribe a ámbitos territoriales reducidos, sino que lo encontramos de igual manera entre los mayas actuales que en Libro de la Selva, de Kipling (recordemos que sólo Baghira, la pantera, veía con malos ojos a Mowgli, mientras que los demás animales lo ayudaban de alguna manera en sus tribulaciones por adecuarse a las exigencias de un medio natural no apto para humanos), por poner tan sólo dos ejemplos de un fenómeno mucho más amplio y extendido.

Sería vana la pretensión de pasar revista a todas y cada una de las asociaciones que la figura del felino ha generado en el mundo. Con todo, no estará de más señalar que por lo general conecta con algo turbio, no del todo bien definido, pero que

tampoco puede presentar cartas de nobleza inmaculadas. Actualmente se le relaciona con el lujo, no sólo por el logotipo de una mítica marca de automóviles, sino también por la imagen estereotipada, fruto de esa máquina de hacer sueños que es el cine, que nos ha inundado de imágenes de cortes fastuosas o mansiones de multimillonarios donde la mascota predilecta no era el consabido perro o gato, sino una esbelta pantera o un ágil leopardo. Sin embargo, rara vez dichos animales pertenecen en las películas a personas libres de toda sospecha; más bien funcionan como refuerzo simbólico de una escenografía que sugiere algo inquietantemente ambiguo, cuando no perverso.

También se ha caracterizado como sinónimo de fuerza, particularmente en campos relacionados con la política y los conflictos sociales. Los "Black Panthers" encarnaron en su momento la tendencia más radical de las luchas contra el "apartheid" en Estados Unidos. En el polo opuesto de su significación política, se ha citado bastantes veces en los medios de comunicación al escuadrón "Pantera" del ejército salvadoreño como punta de lanza de la lucha contra la insurgencia en ese país centroamericano, y no han faltado las frecuentes acusaciones sobre concomitancias de sus integrantes con los escuadrones de la muerte y la guerra sucia. Y, por finalizar con un ejemplo siempre de actualidad aunque

correspondiente a un escenario geográfico alejado de América, la guerrilla "Tigre", de Sri Lanka, protagoniza periódicamente espectaculares acciones en la lucha de los tamiles por su independencia.

En cualquier caso, siempre subyace a la imagen de los felinos en general, llámense jaguares, pumas, panteras o leopardos, la idea de unos seres individualistas, desconfiados, poderosos, extraños y potencialmente muy agresivos. No es casual que entre los tiburones sea el denominado "tiburón tigre" el más peligroso de todos: abunda en Australia y su pesca, complicada y peligrosa, tiene casi como único objetivo la obtención de su preciado y potente maxilar. Los felinos también se caracterizan por la importancia de sus maxilares. Es más, como afirma Furst (1980: 99) prácticamente en ningún sitio el jaguar -por hablar del más representativo de los felinos americanos- es visto como un simple animal, por muy poderoso que éste pueda ser, sino que siempre su imagen trasciende a su realidad biológica y adquiere ribetes cercanos a lo sobrenatural. Más adelante, tendremos ocasión de ocuparnos de todo esto con mayor detalle.

En el fondo, lo que preocupa del jaguar es que es muy capaz de devorar al hombre, mientras que su propia carne es de mal sabor, requema, como decía Sahagún. Este es un miedo

ancestral, que a veces se reviste de connotaciones morales o religiosas. Motolinía (1984: Tratado III, cap. 10) afirmaba que en la Nueva España los tigres y leones se habían comido a mucha gente, cosa que no pasaba antes de la llegada de los españoles. Él explicaba este fenómeno suponiendo que o bien los tigres no se aventuraban a bajar de las montañas cuando en los llanos había mucha gente, o bien Dios permitió que lo hicieran, dado que la gente no buscaba la fe y el bautismo: su castigo fue idéntico al de los habitantes de Samaria, donde mandó a los leones que devoraran a quien no temiera y adorara a Dios, como se explica en el Libro de los Reyes (XVII, 26). Por eso, una vez que comenzó el bautismo y la confesión en tierras americanas, la crueldad de los animales y de las fieras había descendido considerablemente.

Clavijero (Lib. X, 3ª disertación, 2), fiel a su teología en defender las virtudes del continente americano, encuentra contradicciones en los escritos de Buffon, concretamente en lo que se refiere a la supuesta malignidad del clima de América. Buffon afirmaba que los animales, como los hombres, están sujetos a la influencia del cielo y de la tierra, y en particular a la del clima. Eso explicaría que el lobo, el más fiero de los cuadrúpedos en tierras templadas, es decir, en Europa, sea incomparablemente menos terrible que el tigre, el león y la pantera; y por ello también, debido a que en América

el aire y la tierra son más benignos que en Africa, sus tigres, leones y panteras no son terribles sino en el nombre. Clavijero, obviamente, no está de acuerdo con tales argumentos, que desde su punto de vista no demuestran nada sobre la benignidad o malignidad del clima americano y poco tienen que ver con la naturaleza de los animales. Pero es interesante citarlo pues ahí se menciona por primera vez algo importante: que quizá los felinos no sean tan peligrosos, o cuando menos tan torvos y tan malignos, como habitualmente se piensa.

Hemos de partir de un hecho básico al hablar de este tema. Los felinos, como cualquier otro animal, se hallan sometidos a implacables leyes naturales (y, en el mundo moderno, a otras no tan naturales, por lo que no puede extrañar su escasez actual y el peligro de su extinción a medio plazo). Al igual que otros predadores, dominan de alguna manera un territorio -que será tanto más amplio cuanto más escasee la posibilidad de proveerse de alimento- en el que conviven de manera más o menos pacífica con otros animales de su misma o distinta especie.

En su ecosistema natural, su instinto les lleva a definir con bastante exactitud el abanico de necesidades y posibilidades en determinado momento, pero, evidentemente, el hombre es un factor de desequilibrio, sobre todo por su habitual hostilidad ante todo lo que no pueda dominar. No

obstante, se puede afirmar que si se le deja en paz, el jaguar no es agresivo, siendo prácticamente desconocidos los auténticos casos de ataque a humanos (Cahalane, 1947: 276). Otra cosa será interferir en sus modos de vida, perseguirlo, herirlo, molestarlo en sus épocas de celo o ser una potencial amenaza para la camada. En esos casos, la violencia que puede desatarse es más que temible. Y otro tanto puede decirse del violento comportamiento que pueden manifestar como consecuencia de imprevisibles accidentes en un medio que no es el suyo, léase jaulas de circo que se abren o zoológicos donde la imprudencia puede acarrear fatales consecuencias.

Carlos Margain (comunicación personal) me relataba su estado de ansiedad cuando en los tiempos heroicos de la arqueología mexicana se dirigían hacia Bonampak, en el corazón de la selva de Chiapas. La primera vez que hizo el viaje, la emoción de una aventura como aquella se veía continuamente amenizada por los extraños ruidos con que día y noche les obsequiaba la selva, entre los que él se esforzaba por distinguir la inminente amenaza del rugido de algún jaguar. Su sorpresa vino el día que por fin llegaron a las proximidades de las ruinas y vieron que los lacandones de la zona les tenían todo preparado, acomodo, alimentos frescos, etc.: les esperaban desde hacía tres días, pues se habían dado cuenta de que alguien venía por el este, ya que los jaguares habían empezado

a retirarse, en dirección opuesta, hacia lo profundo de la espesura. Y es que el jaguar ocupa un lugar muy importante en la vida e historia de numerosos pueblos, entre los que no es una excepción el de los lacandones (Duby and Blom, 1969: 296).

El problema estriba no tanto en el animal en sí sino en todas las connotaciones que su sola mención implica. Reichel-Dolmatoff (1978: 122) se ha ocupado en profundidad de la imagen del jaguar y afirma que "todos los indios están dispuestos a reconocer que los jaguares no son fieras particularmente peligrosas, y cuando uno trata de verificar los relatos de cazadores que hablan de jaguares que los atacan, o las narraciones de mujeres que se dice fueron perseguidas o devoradas por jaguares, pronto se descubre que se basan en cosas que se oyeron decir. La ferocidad de la bestia hacia los humanos es en gran parte imaginación, y los relatos horripilantes de jaguares que suelen oírse no se basan nunca, o casi, en la experiencia real sino que parecen expresar una fantástica confabulación de emociones violentas y ambivalentes".

Esta suerte de fascinación por los felinos, en la que se diluyen las fronteras entre lo real y lo imaginario, va a generar un complejo mundo de correspondencias e interrelaciones. Si el animal no es tan feroz y explícito

enemigo del hombre, habrá que buscar en lo que el hombre proyecta de sí mismo, cuando se refiere al jaguar, el hilo conductor entre la certeza y el temor, entre el deseo y la realidad, entre el mito y los avatares cotidianos, entre el tabú y la libertad.

El felino, ya lo hemos dicho, tiene una ventaja fundamental sobre el hombre: puede no sólo matarlo sino también devorarlo, mientras que su propia carne no es apta para el consumo humano. De hecho, su caza no está motivada por el valor nutritivo que su carne pueda aportar, sino más bien por el valor estético o ritual de su piel, como sucede en la huasteca (Stresser-Péan, 1971: 589), donde es abatido con ayuda de rifles y modernas armas de fuego (Laughlin, 1969b: 300). Evidentemente, la comida, el hecho de alimentarse, marca determinados comportamientos diagnósticos en la vida de un pueblo o de una especie animal. De ahí la íntima conexión del jaguar con una serie de mitos relacionados con prácticas y costumbres culinarias, con la invención y uso del fuego, con la dicotomía entre comida cruda y comida cocida (Lévi-Strauss: 1964), que sería en definitiva lo que le separa del hombre.

Ahora bien, no todo es temor en lo relacionado con los felinos. También se les invoca, se les pide ayuda y existe la posibilidad de una convivencia más o menos pacífica con ellos,

como se observa en multitud de mitos y leyendas. En el México prehispánico eran habituales una especie de jaculatorias, llamadas **axotlatolli**, que se pronunciaban cuando los caminantes veían acercarse alguna persona, en previsión de que ésta no tuviera buenas intenciones. Para conjurar el peligro y procurarse ayuda se invocaba a Quetzalcóatl, como dios valeroso que era, así como a los lobos, leones, tigres, onzas y remolinos provocados por los vientos (Garibay, 1979: 131).

Sahagún mencionaba los amuletos de tigre empleados para apropiarse de su fuerza y valor. Debieron ser éstos habituales en tiempos prehispánicos, como habitual debió ser su imagen y su presencia, tanto en la esfera de las creencias como en el de su realidad inmediata. En las ruinas del Templo Mayor de México se encontró el esqueleto completo de un jaguar, lo que no resulta extraño si tenemos en cuenta las noticias que al respecto nos legaron los primeros cronistas de tiempos coloniales.

La existencia de jardines botánicos y parques zoológicos es un dato constatado en la sociedad mexicana. Moctezuma, el último **tlatoani**, poseía uno inmenso en Oaxtepec, Morelos, cuyas características pudo admirar hacia 1570 el Dr. Francisco Hernández. Por su parte, Nezahualcóyotl, gobernante de Texcoco, había realizado durante doce años consecutivos grandes obras en

la montaña de Tetzcotzingo. La había convertido en un inmenso espacio botánico y zoológico, con sofisticados sistemas de irrigación y aclimatación de plantas, hermosas residencias, zonas de descanso, baños, murallas y paseos (Alva Ixtlilxóchitl, 1977: vol. II, cap. XLII). El conjunto respondía a esa manera mexicana de ver las cosas como un todo global en el que confluyen de la manera más armónica posible el mundo natural, los significados religiosos y las actividades del hombre, logrando simbólicamente una réplica en miniatura de lo que era y se conocía del universo (Pasztory, 1983: 131), a la vez que un espacio para el estudio y la meditación.

En el palacio real de Tenochtitlan, los mayordomos encargados de cuidar tigres, leones, onzas, gatos cervales y todo género de aves residían en una sala llamada *totocalli* (Sahagún, 1979: lib. VIII, 8), lugar en el que también se juntaban algunos oficiales, como plateros, herreros, artesanos de plumajes, pintores, lapidarios de chalchihuites y entalladores. Esta noticia, con ser de interés, admite otra lectura, por cuanto que Sahagún la incluye en un apartado titulado genéricamente "De la casa de los cautivos", es decir, del lugar donde se guardaba con extremados cuidados a los prisioneros de guerra. O sea que artesanos (que manufacturaban bienes procedentes de los tributos), cautivos (que servían de alimento a los dioses) y animales de elevada significación

ritual, compartían espacios casi comunes, contiguos al menos. Cuando lleguemos al capítulo de los significados volveremos sobre el asunto, pues esto sólo es una muestra de las posibles interrelaciones entre aspectos aparentemente desconectados, pero que entretajan la complicada maraña del pensamiento y la simbología mexicana.

Clavijero (1982: Lib. V, 2) también recoge la noticia de que Moctezuma empleaba 300 hombres en cuidar sus fieras enjauladas, a las que se alimentaba con ciervos, conejos, liebres y otros animales, además de los vientres de los sacrificados, que se empleaban para tal menester. Una vez más la relación fieras (y entre ellas, felinos) y sacrificados. No será la última vez que aparezca a lo largo de estas páginas, pues entre ambos se tiende un lazo de unión que va de la realidad al constructo imaginario, del fenómeno natural a la leyenda, del horizonte humano a la esfera de lo religioso. Los felinos encarnan de manera paradigmática ese universo complejo y polivalente, que en el presente estudio pretendemos desentrañar mediante el análisis de unas obras artísticas en las que las formas son reflejo, por lo general, de conceptos más trascendentes.

V.- LOS FELINOS EN LA ESCULTURA AZTECA

Una vez delimitadas algunas coordenadas básicas sobre el espacio geográfico, el concepto del tiempo, los artífices de la producción artística y el panorama zoológico de los felinos de Mesoamérica, estamos en condiciones de abordar más directamente las obras objeto del presente estudio. No obstante, hemos de realizar algunas consideraciones previas, a fin de situarnos en la perspectiva adecuada.

La primera se refiere al enunciado de este capítulo, donde escribimos "escultura azteca", y no "mexica", como hemos venido haciéndolo hasta ahora. En efecto, hemos utilizado la denominación "mexica" con cierto carácter restrictivo. Cabría distinguir tres términos que no son sinónimos. "Aztecas" serían los habitantes de Aztlán, que en determinado momento emigran buscando otras tierras donde asentarse. Salieron de allí siete tribus. En Chicomóztoc, siguiendo las órdenes de su dios tribal Huitzilopochtli, tomarán su propio camino los "mexica", los cuales llegarán a orillas del lago de Texcoco, fundando tras diversas vicisitudes la ciudad de Tenochtitlan. Finalmente, "tenochcas" serían los habitantes de dicha ciudad, la más

poderosa metrópoli del Altiplano en el momento del Contacto. Con el desarrollo de la urbe y su encumbramiento a las más altas cotas de poder en el panorama político, serán los mexica quienes lleven la voz cantante, incluso en el seno de la Triple Alianza (con Texcoco y Tacuba), e impongan de alguna manera sus puntos de vista en ese marasmo de intereses, a veces contrapuestos, en que se movían los señoríos del Altiplano mexicano antes de la llegada de los españoles.

Ahora bien, en las proximidades del lago de Texcoco ya se habían establecido las otras tribus que los acompañaban en su salida de Aztlán, habiéndose acogido a ese proceso civilizador personificado en los toltecas. Las obras que vamos a estudiar en su mayoría fueron quizá realizadas en la metrópoli, pero también se daban, y con una marcada coherencia estilística, en otros emplazamientos bajo dominio mexica. De ahí que hayamos querido encabezar el capítulo con una denominación más amplia, diríamos. Además, la palabra "azteca", popularizada por el Barón de Humboldt, en última instancia está justificada, como afirma Nicholson (1971a: 116, nota 13), si no en sentido técnico, sí por conveniencia y tradición, por lo que habitualmente se sigue utilizando.

En segundo lugar hay que referirse a la cronología. Los mexica llegan a orillas del lago hacia el 1250. En 1325 se

funda México-Tenochtitlan, pero el apogeo de la ciudad se debe situar entre 1400 y 1520, año en que la hueste al mando de Hernán Cortés triunfa sobre los ejércitos de Cuauhtémoc, interrumpiéndose un proceso evolutivo que duraba siglos e inaugurando una época radicalmente diferente. Muchas de las obras que a continuación vamos a estudiar no han sido halladas en un contexto estrictamente arqueológico, es decir, con sus correspondientes catas, tomas de muestras o análisis estratigráficos. Por ello, la adscripción de cada obra a un momento preciso es tarea prácticamente imposible. Nos tenemos que conformar con ese lapso de unos 120 años a la hora de establecer las coordenadas cronológicas, y eso con algunos problemas de adscripción, como más adelante veremos. De todas maneras, al final incluimos un apéndice con los datos básicos de cada pieza, dimensiones y ubicación actual.

Tercero, el orden de nuestro estudio. Hemos agrupado las figuras en ocho grandes apartados, ocupándonos en primer lugar de las de bulto redondo y después de los relieves. Esta división es puramente metodológica y sólo pretende facilitar los análisis formales que ahora emprendemos. Sin embargo, el asunto de los significados es más complejo, por cuanto que el hilo conductor nunca será tan lineal y precisará de comparaciones entre obras de distintos grupos, procedencias y adscripciones. No obstante, ocuparnos de las formas no

significa renunciar a otros contenidos que no sean los puramente morfológicos. Antes bien, las formas nos pueden abrir unos caminos de investigación nada desdeñables, caminos que se conectan con ese vasto universo, nunca del todo desvelado, de los procesos de la creación humana.

V.1.-Los objetos ceremoniales

El océlotl-cuauhxicalli (figura 7).

En 1901, al realizarse unas obras en el patio del edificio que albergaba a la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, en México D.F., se halló una pieza escultórica de casi cuatro toneladas de peso, representando a un gran felino que pronto sería conocido como el "océlotl-cuauhxicalli" del Templo Mayor de Tenochtitlan. Su traducción en sentido amplio sería "el jaguar-recipientes destinado a recibir la sangre y los corazones de los sacrificados".

Apoyado sobre el vientre y las patas, el felino se configura como un gran bloque pétreo con dos partes bien diferenciadas: la cabeza, grande, erguida y mirando al frente;

y el cuerpo, sobre el que se tallan casi en relieve las extremidades y la cola.

Las orejas, muy gruesas, tienen forma redondeada y están rehundidas en el centro, donde sobresale una protuberancia circular, presentando por detrás un reborde ligeramente resaltado. La frente se prolonga desde el cráneo y la parte superior de la cabeza hasta las fosas nasales, en una superficie continua y curvada que pasa por entre las orejas y separa los ojos. Éstos son redondos: en realidad se trata de dos círculos concéntricos que dan la sensación de iris y pupila. La nariz es muy ancha y, en vista frontal, forma un esquema en 'T' mayúscula con los brazos desbordados hacia abajo, incurvándose y dando lugar a dos volutas rehundidas que representan la fosas nasales. Las fauces se abren y muestran cuatro incisivos en cada mandíbula, flanqueados por cuatro descomunales colmillos, dos arriba y dos abajo. A los lados, diez molares en cada mandíbula completan el cuadro. También es visible la lengua, que ocupa toda la cavidad bucal.

La cabeza está enmarcada en sus laterales por una especie de melena que se prolonga hasta descansar sobre las garras delanteras. Entre los felinos de Mesoamérica no es éste un rasgo común. Se asemeja más a las barbas del león macho (animal desconocido por estos parajes), barbas que también presenta el

tigre de Bengala, o a las del lince (**Lynx Rufus**), que sí es conocido por estas latitudes. Kubler (1972: 41) relaciona la melena con una sugestión o reminiscencia de plumas, atributo de Quetzalcóatl, aspecto sobre el que volveremos más adelante.

El cuerpo está suavemente tallado y en gran parte queda oculto por las patas y la cola. Las extremidades delanteras se apoyan en el suelo y dan la impresión de robustez y poderío. Las garras, separadas por tres incisiones verticales se trabajan mediante sencillos torneados. Cuatro uñas curvadas y almendradas las rematan, marcándose muy bien la hendidura que permite el carácter retráctil de las mismas. Las extremidades posteriores se hallan recogidas sobre sí mismas, también por debajo del cuerpo y con idéntica disposición de garras. La cola se incurva sobre el cuarto trasero derecho y se alarga, pegada al cuerpo, hasta que la punta queda entre las dos patas del mismo lado.

Sobre el lomo, a la altura del tercio medio de la columna vertebral, el felino presenta una oquedad cilíndrica, tallada tanto en su base como en la pared interior. En ésta se observa un friso de elementos vegetales (o plumas) con terminaciones achatadas y redondeadas y una sucesión de círculos concéntricos. En la base, dos figuras ricamente ataviadas permanecen frente a frente en actitud de autosacrificio: ambas,

identificadas como Tezcatlipoca y Tlahuizcalpantecuhtli, se perforan los lobulos de las orejas. Según Seler (1903: 262), y dada la naturaleza de la obra, los dioses en ella representados y el lugar donde fue encontrada, debió pertenecer a un templo de Tezcatlipoca-Yaotl, señor de los guerreros, quizá correspondiente al telpochcalli, escuela para plebeyos, que se sabe existía en un terreno limitado por las calles del Arzobispo y Seminario, cuya prolongación es la calle 1ª del Relox, lugar exacto donde fue hallada la pieza.

La figura estuvo en un principio policromada, pero hoy apenas si se distinguen restos de pintura en la misma. El propio Seler reproduce en su artículo un fragmento de la crónica del diario El Imparcial, del 5 de diciembre de 1901, donde se atestigua que las garras estaban pintadas de rojo y blanco, y que el vientre, también pintado de blanco, presentaba unas manchas negras de forma circular sobre fondo amarillo.

El océlotl-cuauhxicalli se impone al espectador con una fuerza raramente alcanzada en la plástica prehispánica. Es el mayor felino esculpido en piedra de toda Mesoamérica, el de mayor peso y, probablemente, el que mejor conjuga todos y cada uno de sus elementos componentes para comunicar una sensación de inobjetable fuerza, de arrasador poderío.

Su carácter masivo, monumental, se ve completado por una suave modulación de sus partes anatómicas, las cuales, levemente resaltadas sobre el cuerpo, le confieren un dinamismo soterrado, latente, de animal al acecho y listo para el salto. La cabeza reúne más elementos, pero los trata con sobria claridad, empleando con profusión la línea incisa para lograr determinados detalles. Se juega con la ambigüedad, con el naturalismo y el diseño esquemático, con la sensualidad y la rigidez.

Estática, aunque tensa y poderosa si la observamos desde atrás o desde cualquiera de sus lados, la figura parece condensar y explicitar toda su fuerza en la cabeza, sobre todo si nuestra visión es estrictamente frontal. En ese caso el cuerpo prácticamente desaparece detrás de las extremidades delanteras, las cuales forman como un pedestal donde se incrusta la mitad inferior de la cabeza, formando línea el belfo superior con el punto más alto de los cuartos delanteros. El conjunto forma un escalonamiento no repetitivo de los diversos elementos anatómicos, dentro de un esquema piramidal claramente definido: las garras y la parte del pecho forman la banda inferior; le sigue la boca y la parte superior de las patas; y, por encima, las fosas nasales y los ojos, desbordados y enmarcados compositivamente por las orejas.

El punto de atracción visual se localiza en la cavidad bucal. En su centro se cruzan dos diagonales imaginarias que, partiendo de las garras, pasan por los ojos y se fugan por las orejas. Pero además, en él confluyen el eje de simetría vertical (que va desde el punto central de la frente hasta el punto más bajo de la curva del pecho, pasando por entre las fosas nasales, por la ligera angulación en medio del belfo superior y por entre las dos piezas centrales de cada una de las mandíbulas) y la línea que divide la cabeza en dos partes: la mitad superior y la mitad inferior, integrada ésta en el pedestal antes mencionado.

Es un felino lo que tenemos ante nuestros ojos, concretamente un jaguar, a tenor de la descripción de las manchas de la piel en el momento de su descubrimiento, pero indudablemente estamos ante algo más que eso: algo que, aun apegado formalmente a lo biológico, trasciende de sus límites y se eleva a la esfera de lo conceptual.

El altar o mesa de ofrendas (figura 8).

Esta obra constituye un excelente ejemplo de síntesis compositiva y esquematismo formal de cuantas conocemos de

factura azteca. Para lograrlo no se aparta radicalmente del modelo ideal, a no ser para exagerar unos rasgos o minimizar otros, y tampoco necesita de la incorporación de elementos fantásticos o atributos especiales que le confieran una identidad compleja o una carga simbólica que no se apegue estrictamente a lo que es en realidad: un felino.

La figura se inscribe en un bloque prismático de piedra. El cuerpo propiamente dicho apenas si se aprecia, ya que queda oculto por los demás elementos anatómicos: cabeza, extremidades y cola. La única parte que podría quedar libre, el lomo, se ve anulada por un ligero rehundimiento que tal vez estuviera destinado a servir de soporte o asiento de ofrendas, utensilios u objetos empleados en alguna práctica ceremonial.

Poco menos de la mitad de la obra corresponde a una descomunal cabeza. Los arcos superciliares se han perdido, pero todavía quedan las geométricas cuencas oculares, diseñadas como un ángulo formado por la intersección de tres superficies planas. La nariz es grande y se ensancha hacia las fosas nasales, confundiéndose en el frente con el belfo superior. Las fauces, abiertas, se dibujan mediante una moldura sinuosa y continua que deja al descubierto las prominentes encías. En cada mandíbula hay dos grandes colmillos curvos, cuatro piezas dentarias frontales y cuatro molares; a excepción de los

colmillos, todas tienen una forma aproximada de cuarto de esfera, si bien hay que señalar que algunas zonas están bastante deterioradas.

Las extremidades flanquean los laterales del cuerpo, que, como ya dijimos, apenas si se aprecia. Las delanteras apoyan la articulación en el suelo y presentan unas manos exageradamente grandes, de las que salen cuatro garras puntiagudas y curvas hacia delante. Las traseras se hallan recogidas sobre sí mismas y forman un dibujo en 'Z'. Otras cuatro garras en cada una las completan, sólo que ahora cayendo hacia el suelo. La cola es gruesa; hace de separación entre los cuartos traseros, desaparece por debajo de la pata izquierda y la punta descansa sobre la mano trasera del mismo lado.

La figura tiene algo de constreñido, de abigarrado, comprimiéndose sus partes anatómicas en poco espacio. Con todo, la claridad representativa nos evita confusiones, pues aunque ciertamente distorsionados, cada uno de los elementos conserva su individualidad y delimita perfectamente sus contornos. En rigos, es un poco problemático hablar de **horror vacui**: es el bloque de piedra quien parece obligar a que se llenen todos los espacios, a forzar posturas y a olvidar las proporciones en función de una carácter compacto predeterminado.

Una vez más la cabeza se configura como núcleo rector de toda la obra. Su exageración en cuanto a dimensiones es manifiesta, ocupando todo un frente del prisma. Los demás elementos se deberán acomodar en el espacio restante. Y se dará mayor énfasis a las garras, del mismo modo que en la cabeza destacan las inmensas fauces y las piezas dentarias: se resalta la fiereza y el poderío del animal subrayando sus partes más representativas. El resto será casi un relleno plástico.

No podemos hablar de tratamiento de volúmenes: sólo existe un único y masivo volumen. Modelado, eso sí, mediante unas superficies que sólo acusan rigidez en cuanto a lo forzado de su distribución, no en cuanto a la suavidad y redondez de su talla. Existen superposiciones, pero siempre manteniendo una lógica que evita indefiniciones y vanos entrecruzamientos.

Los rasgos están trazados con seguridad en toda la obra. Predomina el diseño a base de líneas curvas, pero el resultado no busca ser una copia fiel del modelo ni una aproximación naturalista a la realidad. Hemos de suponer que su carácter de objeto ritual, tal vez de altar, lo impide.

La apreciación frontal de la obra es radicalmente diferente de las laterales, y podemos deducir que aquí jugó un importante papel su orientación y ubicación en un entorno dado,

aunque carezcamos de datos al respecto. Por delante parece exclusivamente una cabeza vista a través de un gran angular, si se nos permite el símil fotográfico: una inmensa cabeza que exagera rasgos y los subraya mediante delineados perfectamente estudiados, como por ejemplo en el contorno de los bellos, curvados para recalcar y acentuar plásticamente la masa de los colmillos.

La apreciación lateral es muy distinta. La cabeza de perfil pierde algo de su carácter imponente y necesita reforzarse mediante la inclusión de las garras en la mitad delantera de la obra, cuyo límite viene marcado por una línea vertical que baja desde detrás de las orejas hasta la articulación de la extremidad delantera. Como veremos más adelante, esta solución plástica tiene evidentes connotaciones simbólicas.

Para finalizar con esta obra, señalaremos, volviendo a la extremidad delantera, que la mitad superior de ésta, en forma de moldura vertical, marca la transición hacia la parte posterior del cuerpo, pero no como un corte o separación sino como un contacto o integración: la línea vertical que antes señalábamos no llega hasta el suelo, lo que permite un interesante juego de diagonales y verticales que otorga cierta animación plástica -no ya movimiento- a la pieza.

V.2.- Guerreros y guardianes

El caballero-tigre (figura 9).

Entre los mexica el estamento militar se configuraba como uno de los cimientos insoslayables para el mantenimiento del orden social. Entre los guerreros, había dos grupos de élite, los guerreros-águila y los guerreros-jaguar, los cuales encarnaban las cualidades máspreciadas de valor, arrojo y combatividad. Ser admitido en el seno de dichas órdenes militares y poder usar los atributos propios de las mismas constituía un honor que no estaba al alcance de cualquiera. Había que demostrar primero la valía de cada uno y después ser recompensado de acuerdo a los méritos alegados.

En el Museo Nacional de Antropología de México D.F. se conservan dos piezas que dan testimonio de estas órdenes militares. La que aquí nos ocupa representa a un personaje sentado, con las piernas recogidas y agarrándose las rodillas con las manos (postura habitual en la escultura antropomorfa sedente), y cuyo rostro asoma por entre las fauces abiertas de una gran cabeza de jaguar. Sentado sobre un trono circular, el personaje va ataviado con una rica vestimenta: orejeras, gran collar con colgante, pulseras, paño de cintura y adornos en las piernas. Las joyas que lleva al cuello lo relacionan, según Pasztory (1983: 175) con los Chac Mool, personificaciones de

Tláloc, el dios de la lluvia. Además su espalda se cubre con una especie de gran lazada o alas de mariposa a la altura de los omóplatos, por debajo de la cual cae una capa pegada al cuerpo, con una incisión vertical en el centro.

Ahora bien, lo que realmente le confiere una identidad fuera de toda duda como guerrero-jaguar es la gran cabeza de felino, remate y culminación de todo el conjunto. A pesar de los deterioros podemos observar la oreja derecha, carnosa y algo echada para atrás. La izquierda prácticamente ha desaparecido. Los arcos superciliares son abultados, protuberantes. Los ojos se logran mediante una línea elíptica incisa en la piedra, lo que hace que las órbitas resalten ligeramente. La nariz, también muy deteriorada, sólo permite apreciar la fosa nasal derecha, en forma de voluta. Las fauces, abiertas, dejan ver el rostro del personaje; por detrás de las orejas de éste se aprecian seis molares del felino en cada lado, tres arriba y tres abajo; además, los cuatro colmillos al frente parecen servir de ajuste o fijación de esta especie de "casco integral", mediante el contacto con la frente y las mejillas de quien lo vestía.

La pieza aún conserva restos de pintura roja en el punto de contacto entre el brazo izquierdo y la tetilla, así como en el ángulo formado por el trono y la pierna del mismo lado.

Trabajada en un bloque sobre el que resaltan sus distintas partes componentes, la figura, a pesar de su estatismo, presenta cierta animación en virtud del tratamiento volumétrico y de la incorporación de los distintos detalles del atavío. El personaje, sobrio y contenido en cuanto a actitud, se ve minimizado en importancia, pues funciona como un fondo sobre el que se despliegan los atributos que le confieren dignidad. Y sobre todo sirve como soporte de la gran cabeza del felino, cuya desproporción en tamaño, así como la flaccidez de su mandíbula inferior, nos hacen pensar en una cabeza desprovista de huesos. Sólo se conserva la piel y algunas piezas dentarias, tal vez de manera semejante a como se disecan los animales. La taxidermia, o al menos algo muy cercano a ella, era una práctica conocida entre los mexica: Sahagún (1979: lib, II, cap. XXXVII) nos habla de una fiesta que se hacía en el mes Izcalli en honor del dios del fuego, cuya imagen era depositada "en un trono de un cuero de tigre que tenía pies y manos y cabeza natural, aunque estaba seco".

Esa animación que antes mencionábamos se ve reforzada por los contrastes de claroscuro que permite la pieza. Tan es así, y reforzado por una luz rasante que busca una escenografía museológica que tiende al dramatismo, que resulta necesario acercarse bastante para apreciar con claridad detalles como el rostro o el collar del personaje. Con todo, prevalece el

estatismo y la masividad, dictadas en gran medida por la postura sedente y por el claro eje de simetría vertical que la recorre de arriba abajo, tanto si la miramos de frente como si lo hacemos por su parte posterior.

Señalábamos que el personaje se convierte en un mero portador de atributos y que su rostro prácticamente desaparece bajo la gran cabeza de jaguar. Esto es importante. Según León Portilla (1979: 190) el sentido de *ix-tli*, "rostro" en náhuatl, se puede entender metafóricamente como "lo más característico, lo que saca del anonimato a un ser humano" y expresa la naturaleza más íntima y peculiar del hombre. Esto es aplicable directamente a la escultura que analizamos: los rasgos del personaje apenas si se marcan, importando poco su diseño y sus características. El elemento esencial es la cabeza del felino, elemento clave de todo el conjunto. En la guerra la persona humana desaparecerá, o deberá desaparecer como tal, para encarnar las cualidades y virtudes del jaguar. Deberá ser un jaguar.

Los guardianes de Malinalco (figuras 10 y 11).

Malinalco constituye un caso excepcional entre los centros

ceremoniales no sólo del Altiplano mexicano sino de Mesoamérica en general. Su emplazamiento, trazado, armonía y efecto plástico sorprenden por su atrevimiento conceptual y por lo impecable de su factura. Allí coexisten edificios, basamentos piramidales, cuartos, templos, etc., pero en el fondo todo descansa sobre la roca viva, transformada en una inmensa escultura que, por su magnitud, se convierte en un auténtico espacio urbano.

Se trata de un centro ceremonial básicamente excavado en la roca. Decimos básicamente porque también hay construcciones y plataformas trabajados de la manera habitual, pero lo que realmente sustenta el entramado es lo que está excavado en la roca, tallado, mejor dicho, en un núcleo monolítico. Aquí no podemos establecer límites ni diferenciaciones concluyentes entre arquitectura, escultura, pintura, decoración y urbanismo. La obra es un todo, único e indivisible, con pocos añadidos y con escasas posibilidades de corrección a partir del proyecto original. Ejemplo de disciplina y perfeccionamiento técnico, de sistematización y espíritu globalizador, materializados en una plástica monumental, sin precedentes en Mesoamérica.

Sobre las dos plataformas situadas en los ángulos que forman las alfardas y el cuerpo del Monumento 1 se conservan dos esculturas de felinos sentados sobre sus cuartos traseros.

El de la derecha es mayor en tamaño, pero ambos responden a una misma concepción escultórica.

Del primero nos queda prácticamente todo menos la cabeza. Las superficies presentan un aspecto rugoso en extremo, fruto de la naturaleza misma de la piedra (granito), así como de la acción del tiempo y de los elementos. Algunas partes están rotas o desprendidas, tal vez por golpes. El cuerpo es redondeado y voluminoso. Las extremidades delanteras se apoyan en el suelo, extendiéndose paralelas y sin doblarse. Las manos, aunque bastante deterioradas, son grandes y aún conservan las incisiones para marcar cuatro garras y un espolón. Las extremidades traseras, recogidas y un poco más separadas que las delanteras, presentan unos arranques potentes y en las manos incorporan cuatro garras frontales. La cola, larga hasta el punto de rebasar los límites de la plataforma y ascender por la pared del fondo, es ancha en su arranque y acaba en punta.

El de la izquierda es más pequeño y, paradójicamente, la plataforma que lo sustenta es de mayor tamaño que la del lado derecho. Sólo queda la parte inferior del cuerpo y la cola; el resto ha desaparecido. En la pata izquierda se observan pequeñas restauraciones. Por lo demás, ya lo señalábamos, es muy parecido al del otro lado en cuanto a concepción y esquema compositivo. La cola es también más corta y no va recta hacia

la pared del fondo, sino que está ligeramente inclinada respecto a ella.

En el jaguar de mayor tamaño aún quedan restos de estuco de un tono ligeramente anaranjado en la intersección de las patas traseras y el cuerpo. La policromía debió abarcar a toda la obra (García Payón, 1974: 26), característica recurrente a toda la escultura azteca.

A pesar de que estos dos felinos se hallan integrados en un bloque monolítico, hemos de señalar un hecho excepcional, por no decir único, en la escultura azteca: las partes anatómicas se individualizan y despegan del núcleo o matriz de piedra, permitiendo un juego de llenos y vacíos no habitual. El núcleo ya no cumple la mera función de fondo de relieve sobre el que se trabajan los demás elementos. Y, a la vez, se aligera la volumetría de la obra en virtud de un proceso de desmaterialización poco frecuente. Sin embargo, esto no merma la fuerza expresiva ni la solemnidad de estos dos auténticos guardianes del templo, conjugando a la perfección la rigidez y el estatismo de sus posturas con un tratamiento muy naturalista de sus formas.

Poco podemos decir acerca de los detalles, perdidos en su mayoría. Señalemos el recurso a la incisión para marcar el

espacio entre las garras; el carácter frontal de las figuras, determinado por su emplazamiento, lo que no hace desmerecer su apreciación desde cualquier punto de su alrededor; la verticalidad de las figuras a pesar de sus posturas sedentes, realizada por una simetría compositiva habitual en este tipo de representaciones.

Finalmente nos podríamos preguntar acerca de la diferencia de tamaño entre ambas figuras. Teniendo en cuenta que se trata de una obra monolítica y unitaria, y que por ello admite pocos retoques a partir del proyecto establecido, quizá cabría pensar en un fallo, en un error de cálculo, en una involuntaria equivocación, que obligó a rectificar in extremis y sobre la marcha. La solución, si así fuera, consistió en reducir el tamaño del jaguar de la izquierda. Tan sólo es una hipótesis, pues no tenemos medios de comprobarlo. Ahora bien, si estuviéramos en lo cierto, se habría introducido en el conjunto de la obra una nueva corrección óptica, imperceptible a primera vista, pero comprobable con la ayuda de la cinta métrica: la plataforma por debajo del jaguar de la izquierda es de mayor tamaño que la del de la derecha, con lo cual se equilibra en buena medida el juego de volúmenes, resultando un conjunto armónico y bien balanceado.

Por último, unas palabras acerca de Malinalco como centro

ceremonial. Su ubicación, en una escarpada ladera de difícil acceso, nos podría hacer pensar en un lugar de marcado carácter defensivo. Ello se vería corroborado por el *tlalpanhuéhuatl* (tambor) de guerra junto a la puerta de acceso al Monumento 1 (fig. 30), por las esculturas de tres águilas y una piel de jaguar en la banqueta circular de dentro (fig. 12) y por el *huéhuatl* de madera aquí encontrado (fig. 21). Sin embargo, hemos de adelantar que Malinalco se configura más bien como un centro ceremonial, probablemente para uso de las órdenes militares mencionadas, y no como un enclave estratégico en sentido estricto. En éste, como en otros centros ceremoniales emplazados en promontorios, no se han encontrado puntas de flecha, lanzas, dardos, proyectiles para honda o elementos parecidos de carácter militar (Marquina, 1951: 132), lo que induce a pensar en un emplazamiento militar de carácter simbólico. Volveremos más adelante sobre el asunto, pues aquí, una vez más, las fronteras entre necesidades reales, disposiciones estratégicas y ritualización de actividades se entremezclan formando un todo complejo que merece un análisis más detallado.

V.3.- Felinos recostados

Los escultores aztecas hicieron gala de una sorprendente capacidad para la representación naturalista. Los ejemplos que a continuación analizamos son buena prueba de ello.

El primero (figura 13) está realizado en piedra volcánica, andesita para ser más exactos, y representa a un jaguar echado sobre el suelo, doblado sobre sí mismo y con la cabeza vuelta hacia su lado derecho. Las orejas, gruesas y semicirculares, presentan en el centro una voluta incisa que se cierra para dar la sensación de que se trata de la parte externa del pabellón auditivo. En medio de la frente, un rehundimiento vertical descende hasta la altura de los ojos y, en cierto modo, se asemeja a un ceño fruncido. Los ojos son almendrados; las órbitas destacan ligeramente, pero aun así dan la impresión de unas cuencas vacías que quizá en otro tiempo se llenaron con algún material para darles vivacidad. La nariz, voluminosa y algo alargada, muestra al frente una línea que separa las fosas nasales, dibujadas éstas mediante volutas incisas. Las fauces, abiertas, presentan unos belfos que se marcan mediante una línea continua con comisuras angulosas. Sendas hileras de dientes asoman al exterior, sin que haya diferencia entre los incisivos y los colmillos o los molares, pues todos están trabajados como dados o cubitos de parecido tamaño. En la parte

superior del cuello lleva un adorno de dos plumas unidas en su base, sin que se note ningún tipo de atadura o sujeción.

Una serie de molduras que dibujan la espina dorsal recorre la parte superior del lomo. De ellas nacen otras secciones transversales para las costillas. Las extremidades delanteras se extienden paralelas en la misma dirección que la cabeza, y apenas si destacan del núcleo de piedra en las manos, mostrando cada una cuatro garras curvas. De las extremidades traseras sólo es visible la derecha, muy ancha en su arranque y recogida sobre sí misma. Aunque todas ellas parecen representadas de perfil, las garras se muestran en vista frontal. La cola pasa por debajo de la pata trasera y se configura como una especie de pedestal sobre el que aquélla se apoya, logrando un efecto de continuidad plástica con la banda horizontal formada por las garras delanteras.

El tratamiento de la piel del felino merece una atención especial. Si se presupone que otras figuras iban estucadas y policromadas para conseguir una aproximación al color natural del pelaje, aquí la piedra se trabaja en tal sentido, marcándose una serie de suaves depresiones en todo el cuerpo. En algunas zonas alternan con círculos agrupados de tres en tres y que, asemejándose a pequeñas flores, corresponden a las manchas del jaguar (Felix Onca). Podemos imaginar el efecto que

este hábil recurso produciría cuando la obra se hallara recubierta de policromía: la rugosa superficie que hoy podemos apreciar utilizaría la luz incidente para reflejarla con variada intensidad, y así obtener sugerentes modulaciones ópticas y reforzar el naturalismo de su acabado.

Se ha dicho que en cuanto a cantidad y calidad la escultura zoomorfa azteca no tiene paralelo en Mesoamérica. El felino que aquí tratamos podría corroborar tal aserto y se inscribiría con todo merecimiento en esa pléyade de magníficos ejemplos del momento: ofidios, aves, insectos, batracios, etc., que constituyen uno de los momentos culminantes de la producción plástica.

Aunque no se trata de una figura de gran tamaño, el resultado es, como cabría esperar, compacto, apegado al núcleo. En algunas partes se asemeja más a un relieve que a una escultura en bulto, y la transición entre dos elementos anatómicos, entre las extremidades delanteras por ejemplo, se realiza mediante un espacio neutro que de hecho funciona como fondo de relieve liso. Además, toda la atención visual se concentra en su lado derecho, donde vemos tres patas y hacia donde gira la cabeza: si por detrás no había un muro en su emplazamiento original, probablemente el espectador que mirara la obra no la rodeara o no tendría interés en hacerlo.

Por supuesto, no estamos ante una figura lineal. Sin embargo, la línea juega un papel muy importante en el diseño de los detalles, variando para cada caso concreto en dirección, anchura y profundidad: pabellón auditivo, fosas nasales, bigotes, separación entre piezas dentarias, arranque de las uñas, delineación de las manchas de la piel, etc. El resultado, a pesar de su postura relajada es sensual y no carente de dinamismo. A ello contribuye la expresividad de la cabeza y la curvatura del cuerpo, animado éste por el resalte de la pata trasera, la cual casi lo divide en dos partes con claro predominio volumétrico de la correspondiente a su mitad delantera.

Por otro lado, es notable el inteligente modo en que el escultor trabaja la piedra, aprovechando las características volumétricas del bloque y sacando el mayor partido de lo que en un principio pueda ser aparente limitación material. El ejemplo más claro lo tenemos en la sabia disposición de la cola: enmarca el cuarto trasero, avanza por debajo de la pata y se funde en un ritmo cadencioso con las garras delanteras -hoy bastante deterioradas-, evitando una discontinuidad visual que entorpeciera su ánimo integrador.

El artífice quizá se ve superado por determinados problemas técnicos, como el tratamiento de la pata trasera. La

garra, exagerada en tamaño, no se ciñe a una visión lateral acorde con el resto. Las uñas también adolecen de cierta disposición caprichosa -un espolón a cada lado-, aunque el efecto logrado no rompa la armonía final.

En definitiva, la obra resulta una excelente aproximación al modelo natural y permite apreciar un virtuosismo y una habilidad técnica encomiables. Sabemos que hablar de modelos puede parecer extraño en el caso de un felino, pero el adorno que lleva en el cuello nos hace pensar quizá en uno de los ejemplares mantenidos en cautiverio que comentábamos páginas atrás.

En el museo de Brooklyn, Nueva York, se conserva otro notable felino azteca en piedra (figura 14). Trabajada también en material de origen volcánico, basalto en este caso, la figura vuelve su cabeza hacia el lado izquierdo, apoyando el cuerpo sobre el vientre y las extremidades. Las orejas presentan una oquedad central, son redondeadas y no destacan mucho del cráneo. La frente, suavemente curvada, se continúa sin interrupción en el espacio interorbital para formar finalmente la nariz. Los ojos son almendrados y sus cuencas

están vacías. Las fosas nasales se marcan mediante dos incisiones curvas convergentes: por debajo de su unión, otra incisión vertical divide el belfo superior en dos partes. Las fauces están abiertas y muestran cuatro grandes colmillos, así como las demás piezas dentarias. En el centro del belfo inferior se observa una protuberancia, como si estuviera ligeramente fruncido, lo que le confiere un perfil estrictamente paralelo al del belfo superior.

Una vez más el cuerpo se limita a funcionar como un fondo sobre el que se tallan los elementos anatómicos, aun cuando no se descuide su tratamiento formal y se le confiera una suave modulación de cuerpo en reposo, relajado -el vientre parece flojo, algo abultado-, carente de tensión.

Si lo hasta ahora analizado de la pieza se caracteriza por su gran claridad y ausencia de complicación, el escultor puso a prueba su habilidad técnica en el diseño de la parte trasera del cuerpo. No se escatiman las superposiciones, y el resultado es un auténtico anudamiento de elementos trabajados en relieve. De la pata derecha sólo se ven las grandes garras; el resto queda oculto, como si cruzara por debajo del cuerpo. La pata izquierda está recogida, pegada al costado y vientre del animal, y sus garras, también poderosas y de buen tamaño, descansan en el suelo. En parte queda oculta por la cola,

gruesa y redondeada, que ciñe a todos estos elementos a la vez que descansa sobre ellos.

De nuevo tenemos que hacer referencia a la plenitud volumétrica de la obra, a su fidelidad al material, a esa simbiosis, ya casi repetitiva, de escultura en bulto redondo como totalidad y relieve para los detalles.

La línea incisa vuelve a jugar un papel fundamental como recurso expresivo. Sólo se trabajan las estrictamente necesarias, pero con tal seguridad en el trazo, con tanta elegancia en el diseño, que aumenta, si cabe, la claridad representativa, ya de por sí plenamente conseguida en la propia concepción y disposición de la figura. Todo está pensado con exactitud. Nada hay de superfluo. Y con todo, no se le niega el lugar a un cierto preciosismo, plasmado en un alarde de imaginación en el abigarramiento de la parte trasera.

La superficie, la piel, parece lisa, táctil, casi invita a ser acariciada. Y ese efecto no se vería mermado por la capa de policromía original; al contrario, quedaría reforzado, como lo refuerza su apacible postura, su distensión, casi diríamos su serena distancia. Todo es curvo, sinuoso, suavemente sensual. Lo geométrico, lo esquemático, ocupan un lugar secundario. Solo aparecen allí donde pueden quedar cierto resabios conceptuales

que aludan a su naturaleza de animal de presa, a su ferocidad: en la cabeza y en las garras, algo exageradas en tamaño.

Algo parecido podríamos decir de este otro felino que se conserva en el museo Anahuacalli de México D.F. (figura 15). En cuanto a esquema compositivo se relaciona estrechamente con el anterior, aunque obviamente existen entre ambos diferencias que no podemos pasar por alto.

En primer lugar notamos un estado de conservación más deficiente: los rasgos anatómicos carecen de esa precisión que mencionábamos antes, debido a un progresivo deterioro de la piedra, difuminándose determinados detalles y quedando mermada la claridad representativa, que sería uno de los logros a destacar en la figura anterior. También hay que decir que la cabeza no descansa -o se apoya- sobre la extremidad delantera izquierda, sino que permanece más erguida, más individualizada.

Por lo demás, y a excepción de las orejas, aparentemente algo más grandes y menos redondeadas, y de los ojos, que en vez de tener las cuencas vacías las tienen bastante resaltadas,

podríamos afirmar que ambas figuras responden a idénticos planteamientos y desembocan en resultados plásticos muy similares. La misma postura recostada, el mismo gesto de volver la cabeza hacia la izquierda en un ángulo cercano a los noventa grados, las fauces abiertas y los bellos estirados hacia atrás, la actitud distendida y, finalmente, la misma disposición de las extremidades traseras, trabajadas a base de superposiciones. También hemos de precisar que la cola es más corta y que no descansa sobre los cuartos traseros, simplificando la serie de entrecruzamientos que mencionábamos en el del museo de Brooklin.

V.4.- Cabezas en bulto redondo

Si la escultura animalística azteca constituye uno de los apartados más importantes de la plástica mesoamericana, otro tanto sucede con las obras que representan no la figura completa del animal, sino alguna de sus partes. Evidentemente, las cabezas ocupan un lugar preponderante en este panorama. Comenzaremos por una encontrada en las excavaciones del Templo Mayor de Tenochtitlan (figura 16), muy parecida a otra

perteneciente con toda probabilidad a la escalinata de la Pirámide del Sol en Teotihuacán (figura 17).

Su diseño acusa un marcado geometrismo, estructurándose como un bloque prismático en el que angulosidades y cortes de planos se resaltan con fuerza. Las orejas no se aprecian, pero tal vez haga referencia a ellas la banda que en la parte posterior va de lado a lado, separada de la frente por un amplio rehundimiento. La nariz forma un plano ligeramente inclinado que se corta en vertical, mostrando una línea incisa entre las fosas nasales, muy deterioradas, pero que todavía permiten apreciar su forma de volutas. A ambos lados, los ojos se consiguen mediante anillos resaltados rodeando las cuencas orbitales, profundamente excavadas en la piedra.

Las fauces están abiertas. El bello superior está partido al medio por una incisión que parece prolongarse, aunque en distinto plano, desde otra superior que separa las fosas nasales. Por debajo, una banda horizontal marca la encía, en la que se observan restos muy deteriorados de las piezas dentarias: dos grandes colmillos y, en la mandíbula inferior, lo que podría corresponder al arranque de los otros dos de abajo. Los laterales eran lisos y sólo se veían animados por el perfil quebrado, casi en forma de escalera, que asciende desde la mandíbula inferior hasta la frente, así como por la curva

sinuosa que dibuja la cavidad bucal.

La semejanza con la figura teotihuacana es muy grande, a excepción de algunos detalles, como la gran banda rectangular que la remata, o los ojos, rodeados de anillos prominentes, mientras que en la teotihuacana sólo son círculos rehundidos.

Predomina la línea recta sobre la curva, a pesar del diseño de la fauces y de los ojos. No obstante, tampoco existen aquí aristas vivas, aunque los planos formen ángulos casi rectos en muchas de sus intersecciones. Pero la rigidez es bastante acusada, sin rastro de movimiento y con mucho de geometrismo, concisión y diseño esquemático. Por supuesto, la horizontal se constituye en línea maestra y, en vista frontal, el escalonamiento también es manifiesto. Ello responde a unas claves de composición muy teotihuacanas, pero tiene además una serie de implicaciones más profundas que la propia pervivencia de modelos estilísticos.

Completamente diferente es otra representación del jaguar (figura 18), cuya piel parece surcada por profundas arrugas. Tallada sobre un bloque de piedra prismático, adolece de una

longitud algo excesiva y combina partes tratadas con esmero y otras meramente apuntadas.

Las orejas se han perdido, pero por la oquedad que queda en su lugar podemos adivinarlas gruesas y probablemente enhiestas. La forma almendrada de los ojos se delimita mediante una ligera moldura, mientras que las órbitas apenas si resaltan levemente curvadas. Las fosas nasales se marcan con sendas incisiones en forma de volutas hacia afuera; entre ambas, una línea vertical divide el frente en dos partes. Las fauces están abiertas. Cuatro grandes colmillos separan los incisivos de los molares, trabajándose el conjunto como meras bandas horizontales sin diferenciación entre pieza y pieza.

Como vemos, la concepción de la pieza marca un giro de ciento ochenta grados en relación a la que veíamos anteriormente. Los esquemas rígidos y geométricos de la plástica teotihuacana se transmutan en formas más apegadas al panorama de lo real. Con todo, esta cabeza no puede ser definida como estrictamente naturalista. No lo son las arrugas que surcan su piel ni la disposición de dientes y molares, y el tratamiento de estos últimos tampoco puede ser achacado a descuidos o apremios. La obra es fácilmente reconocible en cuanto a motivo representado, pero al detenernos en los detalles no podemos dejar de extrañarnos, de encontrar algo

raro sin explicación lógica aparente.

Su volumetría se ve dinamizada por largas incisiones curvas que le confieren una vitalidad rayana en la sofisticación. Hay cierta rigidez, pero ésta queda oculta por una lograda estilización de cada uno de sus elementos. Predomina la línea curva, pero se mantienen los ejes de simetría verticales (en vista frontal) y la boca está tratada con un geometrismo extremo. No se conservan rastros de su probable policromía original, pero los efectos lumínicos conseguidos mediante las arrugas debieron ser muy efectivos. Es un felino, pero no es el "retrato" de un felino, si se nos permite la expresión. El arte azteca no conoce el esteticismo puro, lo que nos lleva de nuevo al mundo de los significados, aunque los efectos estéticos sean sorprendentes.

Del barroquismo en el tratamiento de la piel pasamos a la simplificación de formas. En el Museo Spratling, en Taxco (Guerrero), se conserva otra cabeza (figura 19) que casi constituye la antítesis de la precedente, aunque el motivo representado sea el mismo.

Concebida como obra exenta, produce a primera vista una sensación como de desnudez, tal vez por la economía de medios con que está trabajada. Ahora bien, esa economía resulta extremadamente efectiva. La oreja derecha se dibuja mediante una moldura resaltada casi circular. Por arriba es más ancha, pero la punta se ha perdido. Toda la anatomía del pabellón auditivo se reduce a una prolongación de la moldura hacia dentro, quedando el resto liso. Los ojos son redondos y destacan ligeramente sobre las cuencas. Éstas casi forman una vertical respecto a las superficies a los lados de la ancha nariz, donde observamos sendas volutas rehundidas para las fosas nasales. Las fauces, abiertas, no presentan el belfo superior partido al medio, pero dejan apreciar dos grandes colmillos curvos arriba, así como cuatro piezas frontales y tres molares a cada lado. La mandíbula inferior debió tener una disposición semejante, y así aparece a nuestros ojos, sólo que se trata de una restauración posterior, al igual que lo poco que se aprecia de la cavidad bucal, sin que podamos afirmar si la lengua era visible o no.

El resultado es una obra de acusada redondez -vista de perfil se acerca a una elipse- que acentúa aún más el carácter masivo de la figura. Apenas si se ve animado por las peculiaridades anatómicas indispensables, tratadas con una sobriedad encomiable. Las pocas líneas que participan en el

diseño no se marcan con brusquedad, aunque no por ello se desdibujan sus contornos. Al contrario, su claridad y concisión evidencian un sutil contraste con la suave modulación de las superficies curvas. Se preserva el naturalismo, pero finamente estilizado: así, los "pómulos" marcan una transición perfecta entre la mitad posterior de la cabeza, ancha y potente, y la parte delantera, más estrecha y dinámica.

En vista lateral quizá resulta demasiado alargada, lo que nos podría hacer pensar en un margay, por buscar una especie cercana a estas características morfológicas. Pero quizá la disposición de los ojos nos esté dando la clave para presuponer que fue una pieza pensada para ser vista de frente o, como mucho, de tres cuartos. De este modo el excesivo alargamiento queda minimizado, y cada uno de sus elementos acentúa su importancia tanto por individual como integrado armónicamente en el conjunto.

Finalmente, por lo que se refiere a cabezas, se conserva otra en Museo de Santa Cecilia Acatitlán (figura 20). Trabajada en basalto, su estado de conservación es bastante bueno, pero presenta algunos deterioros en la fosa nasal derecha, así como

en la mandíbula y belfo inferior. La oreja izquierda prácticamente ha desaparecido, y de la derecha sólo queda el arranque, pequeño, redondeado y poco resaltado. La frente, muy plana, se prolonga sin solución de continuidad en el plano inclinado de la nariz, en cuya parte frontal podemos observar una voluta incisa para delinear el contorno de la fosa nasal izquierda; la derecha se ha perdido. Los ojos, almendrados, destacan mucho sobre las cuencas. Los pómulos están marcados por una profunda línea que arranca de ambos lados de la nariz y entronca, en la parte inferior, con una moldura que parece simular la quijada. Las fauces, abiertas, se hallan rodeadas por la moldura continua que dibujan los belfos, lisa y redondeada en las comisuras. Asoman cuatro piezas dentarias con mutilación intencional en la mandíbula superior, así como la lengua, bastante erosionada. Hay que señalar que toda la superficie de la piel aparece recubierta de pequeños rombos y formas geométricas.

La función de esta figura nos es desconocida, pero el hecho de presentar mutilaciones dentarias intencionales apunta hacia un carácter simbólico, si tenemos en cuenta que ésta era una práctica de embellecimiento o de dignificación personal bastante común (Romero y Fastlich: 1951). Además, señalemos el geometrismo de las manchas de la piel (si es que realmente pretenden representarlas), alejado de la habitual agrupación de

círculos o puntos.

Por lo demás, la obra se ciñe al modelo de solidez a que nos tiene acostumbrados la escultura azteca: se trabaja mediante líneas incisivas que delimitan contornos, apuntan detalles y confieren textura a las superficies. Sin embargo, la obra se aleja un poco del modelo común, en principio por la acusada redondez y achatamiento del conjunto, carente -a excepción de las manchas- de líneas rectas o angulosidades más marcadas. Por otro lado, nos encontramos con un bello superior que no está partido al medio, y tampoco entre las fosas nasales existe una línea incisa de separación, lo que no obsta para que la obra se inscriba entre esas aproximaciones más o menos naturalistas que, a su vez, incorporan detalles simbólicos a su aparente sencillez. En ellos encontraremos el hilo conductor para intentar comprenderlas en toda su riqueza de significados.

V.5.- Los felinos en relieve

Aguilas y felinos

El huéhuatl de Malinalco (figura 21) nos sumerge de nuevo

en ese centro urbano concebido en función de ritos y creencias estrechamente emparentados con la labor de los guerreros. El instrumento, utilizado como tal hasta principios del siglo XX, cuando fue recogido por orden del gobernador del Estado de México y depositado en el Museo de Toluca (García Payón, 1946: 61), está realizado en madera de tepehuaje.

Con toda probabilidad se trata de un tambor de guerra. Se apoya en tres patas escalonadas, dos de las cuales están ocupadas en su lado exterior por sendos relieves en los que aparece un felino erguido y caminando en actitud marcial. La otra pata está cubierta por el relieve de un águila. En el registro superior del tambor hay un guerrero-águila con las alas extendidas, y un águila y otro felino, ambos con banderines de sacrificio, situados entre el guerrero-águila y un símbolo "4 movimiento" (el correspondiente al quinto sol, a la época actual).

Los felinos son todos ellos prácticamente idénticos. La cabeza es grande en relación al cuerpo. La frente, ligeramente abombada. La oreja derecha, la única que se ve, tiene forma de corazón invertido con una voluta interior resaltada. Los ojos, almendrados y también resaltados. La mandíbula, potente. Las fauces, abiertas, muestran las piezas dentarias frontales, colmillos y molares. El vientre, ligeramente curvado. Las

extremidades, con grandes manos y cuatro garras y un espolón en cada una. La cola, levantada y redondeada en su punta. Además de los banderines ya señalados, cada felino lleva un tocado de plumas y un adorno que parece colgarle del ojo.

El *húehuetl* de Malinalco es la única obra azteca de madera en la que aparecen felinos tallados, y los artesanos que lo hicieron no eran menos diestros que los que se ocupaban de labrar la piedra. La obra constituye un alarde de técnica que desemboca en un magnífico resultado, conseguido mediante una talla no muy alta, unas líneas trazadas con precisión y unas superficies suaves y pulidas.

A pesar de la desproporción de cabeza y garras, el felino es armónico y se integra cuidadosamente al discurso plástico, mas conceptual que narrativo, del conjunto del tambor. Su postura se encuadra en una línea de continuidad que tiene sus antecedentes en Tula y que también se manifiesta en los códigos pictográficos. El contexto responde a esa tendencia a la acumulación de elementos o atributos que enriquecen el lenguaje plástico y lo adjetivan simbólicamente, como veremos más adelante.

La misma asociación aparece en una lápida bastante bien conservada del Museo Nacional de Antropología (figura 22), enmarcada por una cenefa en forma de trenzado plano. El felino, erguido sobre sus extremidades traseras, mira al águila y presenta al espectador el lado izquierdo de su perfil. La cabeza es muy grande en relación al resto del cuerpo. La oreja se dibuja mediante una incisión en forma de voluta cerrada. La frente, ligeramente inclinada, da paso a la nariz, algo alargada y cuya fosa nasal también consiste en una voluta. El ojo es circular, pero actualmente se halla vacío. La boca está abierta y deja ver una moldura en su interior, correspondiente a la dentadura y con ligeras incisiones que individualizan cada pieza, excepto para el colmillo, de gran tamaño.

El cuerpo, erguido a la manera humana como en la obra anterior, es pequeño y de él arrancan las extremidades. La delantera derecha se proyecta recta y horizontal hacia delante, mientras que la izquierda baja oblicua hacia el suelo, separada del cuerpo sólo mediante una incisión. De las traseras, la derecha se halla adelantada. En todas, las manos son muy voluminosas e incorporan tres uñas curvadas hacia atrás y un espolón hacia delante. La cola, de arranque grueso, cae vertical a partir de una incisión inclinada que la separa del cuerpo; la punta está deteriorada, pero hemos de suponer que se estrechaba mucho al final.

Sobre la cabeza, el felino lleva un tocado cuya base está formada por un elemento radial, a modo de hojas, que parte de una voluta en el centro; de aquí surgen unas plumas, dos centrales cortas y otras dos largas. El diseño del tocado es muy parecido al del águila, aunque la base del de ésta sea más ancha y menos elevada. Del águila sólo señalaremos su pico, muy voluminoso y que deja un amplio espacio vacío entre sus dos partes. El ojo es redondo, como el del felino, y muy parecidas al de éste son las garras, con idéntica disposición de uñas. De su boca surge una vírgula de la palabra que, unida a la que sale de la del felino, forma un dibujo que se asemeja al atl tlachinolli, "agua (líquido) y fuego", símbolo de la guerra.

Las figuras se trabajan sobre un fondo liso y sin ninguna modulación que distraiga al espectador que observa la lápida, lo que redundaría, al igual que en el ajemplo de Malinalco, en una absoluta claridad representativa. A ello contribuye, además, el tipo de relieve, alto y muy destacado: las superficies se interrumpen bruscamente, casi en ángulo recto, lo que origina unos acusados efectos de claroscuro. Las líneas que dibujan los contornos son profundas, y contrastan con otras más leves que sirven para apuntar una serie de detalles: línea de los bellos, volutas para fosas nasales y oreja, etc. Lo mismo ocurre en la figura del águila: las plumas se consiguen mediante incisiones, mientras que los contornos son contundentes y precisos.

Por el contrario, apenas si se cuida el modelado de las superficies: las figuras, aún cuando se trata de un altorrelieve, son planas, alejándose de las suaves transiciones de la anatomía animal, lo que tal vez se contrarrestara de alguna manera con la policromía que, hemos de suponer, animaba la obra en un principio.

El hecho de que las figuras se hallen de perfil obliga a unas superposiciones de planos, resueltas de manera bastante esquemática. Así, en la figura del felino la extremidad delantera izquierda cruza por encima de la derecha, lo que teóricamente podría originar una sensación de profundidad espacial. No es así, ya que el problema se resuelve rebajando el grosor de la derecha justo en el punto de contacto con la izquierda, pero sin que el resto resalte menos sobre el fondo. Lo mismo ocurre con las traseras: su altura de relieve es idéntica y sólo se corrige el efecto de planitud absoluta haciendo que la planta de la derecha se apoye en una línea imaginaria de suelo más elevada que sobre la que apoya la izquierda, lo que nos lleva a pensar en un plano más alejado de nuestro punto de visión.

El resultado, semejante al de otra pieza del American Museum of Natural History, de Nueva York (figura 23), adolece de cierta rigidez y se halla lejos de la solución tan depurada

de la obra anterior. Los felinos del huéhuetl de Malinalco adoptan una postura semejante, pero están trabajados con una concepción plástica que los distingue claramente en cuanto a resultado final: suaves modulaciones anatómicas, efecto naturalista a pesar de su antropomorfismo, dominio de los recursos técnicos (superposiciones, profundidad espacial), etc. Sin embargo, hemos de decir que en el relieve mexica no es tanto el tratamiento formal lo que finalmente importa: en realidad, el trabajo en piedra es la transposición de un lenguaje, de una manera de transmitir ideas. Se puede buscar el preciosismo, el alarde plástico, la forma es necesaria, pero básicamente es un vehículo de comunicación conceptual.

Felinos solos

En el Museo de Santa Cecilia Acatitlán se conserva una lápida de **tezontle** (piedra volcánica porosa), en la que aparece un felino de perfil mostrando su lado derecho (figura 24). Con la cabeza erguida y la boca abierta, su postura es un tanto extraña y responde, de alguna manera, a la necesidad de adecuar la figura al marco proporcionado por la piedra en la que se trabaja.

La oreja se ha perdido. El ojo es ovalado y su órbita se realza mediante una incisión no muy profunda a su alrededor. Toda la zona superior de las fauces y nariz se halla bastante deteriorada, por lo que es difícil precisar sus elementos; con todo, parece observarse una línea curvada hacia atrás, que correspondería a una de las fosas nasales. La boca está abierta. Un gran colmillo superior parece contactar con el belfo inferior, pero nada podemos decir sobre el resto de las piezas. La lengua sobresale hacia fuera.

El cuello es potente y entronca con un cuerpo voluminoso, del que arranca la extremidad delantera, doblada en postura bastante forzada en la mano. Las garras están muy perdidas. De la extremidad trasera izquierda sólo se ve su mitad inferior, que además queda oculta en parte por la cola; la mano también es muy ancha, y se aprecian una garra y un espolón curvo. La derecha está pegada al vientre. Con su mitad superior hacia delante, se dobla en la articulación y cae en un ángulo de cuarenta y cinco grados hasta el borde de la piedra. Se aprecian tres garras prominentes, marcadas mediante incisiones profundas. La cola baja paralela al borde de la lápida en su primer tramo, rodea al cuarto trasero derecho y se continúa hasta casi tocar la garra delantera derecha, pasando por encima de las extremidades traseras. Sobre el lomo aparecen unos signos geométricos -gancho, greca y círculo- y frente al pecho,

otro elemento muy deteriorado.

En este caso también encontramos un fondo de relieve liso, sobre el cual se dibuja claramente el contorno del animal. La línea es la que define cada una de las partes anatómicas, mientras que las superficies acusan planitud y escasa modulación. No obstante, se consigue cierto efecto de profundidad espacial rebajando el resalte de determinadas zonas que quedan por debajo de otras: las extremidades sobre el cuerpo, la cola por encima de las patas traseras, etc.

La figura es un tanto rígida, más en razón de la postura que debido a la incorporación de líneas rectas o angulosidades bruscas, prácticamente inexistentes. Por otro lado, la disposición de los elementos se distorsiona, doblándose por ejemplo las extremidades hacia atrás, cuando en la realidad sucede al revés: ello puede estar en función de un deseo de adecuar cada una de las partes al marco, sin importar que el resultado concuerde o no con unas peculiaridades anatómicas que sin duda conocía el escultor.

Si no constituye el naturalismo la preocupación fundamental de quien la realizó, éste sí que tuvo buen cuidado en el tratamiento de los acentos visuales y esquemas compositivos, sacando partido, además, de ese acartonamiento

que señalábamos al hablar de las superficies. Podemos dividir la obra en dos partes horizontales separadas por una línea imaginaria que la cruza de izquierda a derecha, desde el arranque de la cola hasta el elemento frente al pecho, pasando por la proyección de la mitad superior de la pata trasera. En la mitad inferior, entonces, predominan las líneas inclinadas y los entrecruzamientos, mientras que la superior se resuelve de manera más sobria: una banda horizontal, el lomo, sirve de apoyo a la cabeza y a los elementos asociados, contrarrestándose ambos, si no en una simetría exacta sí en cuanto a balance de volúmenes y superficies animadas, que contrastan además con el espacio liso que queda entre ambas.

Existe, por otro lado, un contrapeso entre la parte superior de la lápida y la inferior: la cabeza, con la extremidad delantera; los signos sobre el lomo, con el entrecruzamiento de extremidades traseras y cola. Y no sólo contrapeso sino también continuidad plástica en sentido vertical: la línea del cuello se prolonga en el límite de la extremidad delantera; la parte derecha de la greca coincide justo por encima del ángulo de la corva y de los formados por cola y extremidades traseras; la parte vertical del gancho enmarca hasta cierto punto la obra, y lo mismo pasa con el arranque de la cola, etc., desplegando, en resumen, una serie de recursos que aparentemente vienen enmascarados por la

sencillez de la obra, pero que nos hablan a las claras del dominio y maestría de sus artífices.

Cabezas en relieve

Las cabezas de felinos en relieve de la escultura azteca coreesponden a fechas calendáricas, concretamente a "4 tigre", que como señalábamos antes, era el nombre de una de las cuatro eras cósmicas precedentes a la actual. En una sociedad de estructura compleja el cómputo del tiempo se convierte, por derecho propio, en un asunto de importancia. Pero estos relieve, más que datos calendáricos precisos representan momentos cronológicos que trascienden del habitual devenir del tiempo y se constituyen en mojones de referencia de carácter cosmogónico, en recuerdo imperecedero de un momento fundamental en la génesis del mundo.

El primero de los ejemplos (figura 24) corresponde a un bloque cúbico de piedra en cuyos cuatro lados laterales se tallan los signos de las eras precedentes. En una de ellas se observa la cabeza de un felino de perfil, acompañada por cuatro círculos en los ángulos. Los círculos son evidentemente unidades, por lo que la fecha calendárica es explícita: "4

tigre". El relieve se rodea de una ancho marco, liso en tres de sus lados, mientras que el superior presenta dos bandas horizontales, rematada la inferior por semicírculos o puntas vegetales muy romas.

La piel del felino no es lisa, sino que tiene diseminadas pequeñas superficies resaltadas que, seguramente, hacen alusión a las manchas. La cabeza está muy erguida, por lo que la oreja queda bastante abajo; ha perdido parte de la punta y, en el centro, una moldura rehundida parece ser el arranque del conducto auditivo. La frente, ligeramente curvada a la altura del arco superciliar, se continúa en la nariz, cuya fosa nasal se dibuja en forma de voluta rehundida. El ojo es almendrado, la órbita ligeramente resaltada y la pupila trabajada como dos círculos concéntricos. Las fauces están abiertas. En la mandíbula superior se conservan dos molares de tres puntas cada uno, un gran colmillo curvo y una pieza frontal. En la inferior, otros dos molares iguales a los de arriba y un comillo. La punta de la lengua asoma por la parte delantera de la boca. En las comisuras se incorporan pelos y bigotes finamente delineados.

No podemos hablar de movimiento en la figura, pero hemos de constatar la vivacidad y la fuerza expresiva de este relieve. La claridad de la representación, una vez más,

descansa en la contraposición entre la figura muy trabajada y detallada y el fondo liso sobre el que descansa. La línea se emplea para conseguir detalles y texturas de gran realismo, en un ejercicio casi preciosista, por lo sutil, de la técnica escultórica. Los efectos de profundidad espacial se consiguen con aparente facilidad; así, el juego de planos de la cavidad bucal, o el leve bisel de toda la parte frontal del hocico, acentúan la sensación de espacio imaginario, cuando en realidad la altura del relieve es prácticamente uniforme en toda la obra.

Y lo mismo podríamos decir de otro relieve (figura 25) del Museo Anahuacalli, que no alcanza la calidad naturalista ni la perfección técnica de la anterior, c del glifo "4 tigre" del llamado Calendario Azteca (figura 26), inscrito en un complejo iconográfico más complejo que corresponde a una de las obras cumbres de la plástica del momento, todos ellos representando un motivo idéntico sobre el que volveremos más adelante.

Representaciones de pieles en piedra

Conservamos abundantes noticias respecto al uso de pieles en las sociedades mesoamericanas. En el caso concreto de pieles

de felinos, la función específica de las mismas variaba: podían ser tributos de regiones sojuzgadas, trono de los grandes señores, atavío de determinados personajes, etc.

En el interior del Monumento 1 de Malinalco se puede observar una banqueta corrida a lo largo del muro circular de piedra, sobre la que se tallaron dos águilas a ambos lados y una piel de felino extendida en el centro, alineada, aunque con una ligera desviación, con otra águila que ocupa el centro del aposento y con la entrada del mismo (figura 27). Por supuesto, se repite aquí lo que ya hemos señalado para los felinos que flanquean la escalinata exterior: todo se trabaja en un núcleo común, la roca de la montaña, sin añadidos ajenos o superpuestos.

La cabeza del felino mira al frente, directamente hacia la puerta. Las orejas, puntiagudas, presentan un pabellón auditivo cuya anatomía se consigue mediante dibujos triangulares incisos. Los arcos superciliares son voluminosos, y los ojos, circulares y con las órbitas rehundidas. Tanto por su tamaño como por su forma, acusan cierto parecido a los ojos de algunas aves nocturnas, como las lechuzas, por ejemplo. En la ancha nariz las fosas nasales se trabajan una vez más como volutas rehundidas, y en medio de ambas también podemos observar una incisión vertical que baja hasta el arranque de los bellos. Las

fauces, abiertas, dejan al descubierto la lengua, así como dos colmillos en la mandíbula superior, de arranque ancho y terminación puntiaguda. El belfo superior se curva hacia arriba, dando la sensación en vista frontal de una boca más o menos triangular.

El cuerpo no existe como tal; lo único que se representa es la piel, con los bordes bien delineados y rectos. Las manos delanteras muestran las plantas al frente. En ellas, cuatro garras y un espolón, así como la parte acolchada en que se apoyan los felinos al caminar. Las garras traseras sólo son apreciables desde arriba y se marcan mediante ligeras incisiones. La cola, de arranque ancho y punta fina, se prolonga hasta rebasar el límite de la banqueta, por lo que sube un poco por el muro del fondo, lo mismo que sucedía con uno de los felinos de la entrada.

Situada, como ya dijimos, al fondo del aposento circular, esta piel cumple evidentemente la función de trono o lugar que ocupaba un destacado personaje en las prácticas rituales aquí celebradas. Así mismo responde a ciertas constantes apreciables en la escultura mexicana que ya hemos señalado al analizar otras figuras: naturalismo, claridad en los rasgos definitorios, superficies suaves y moduladas sin brusquedades, incisiones para lograr detalles o apuntar elementos. A ello habría que

añadir los restos de estuco y pintura -ocre en la cabeza y roja en las fauces- que aún se aprecian, lo que confirmaría la suposición de que no sólo esta figura sino todo el conjunto de Malinalco estuvo en principio estucado y policromado.

Sin embargo, existen algunos detalles que van más allá del buen oficio y del saber hacer de quienes trabajaron la obra, detalles que indudablemente responden más a imperativos de carácter ideológico, ceremonial o religioso, que a exigencias estrictamente plásticas. Si nos fijamos un poco, veremos que los ojos de este felino son idénticos a los de las águilas que lo acompañan, estableciéndose si no una identidad absoluta, sí una continuidad o paralelismo que nos retrotrae a otros conceptos ya apuntados: la combinación de la figura de los felinos con las águilas. Y esta continuidad también se manifiesta en los acentos plásticos de las propias esculturas (o relieves, para ser más exactos): la boca del felino parece triangular vista de frente, dibujándose un perfil idéntico al de los picos de las águilas; y las colas de todos ellos -excepto, claro está, la del águila del centro de la estancia- también suben por la pared del fondo.

En el apartado de las pieles merecen una especial mención tres esculturas en piedra, réplicas de instrumentos de percusión utilizados por los aztecas y provistas de pieles de felinos (también representadas en piedra, evidentemente). Esto nos puede hacer pensar que estamos ante dos objetos que de alguna manera rinden homenaje -por el hecho de ser trabajados en piedra, evitando la degradación de otros materiales más perecederos como la madera- a aquellos instrumentos que tenían una función de extremada dignidad: eran, valga la expresión, *objetos sacralizados*, parte de un ritual elaborado y complejo, probablemente ofrendas al estilo de las encontradas en las excavaciones de la calle Escalerillas junto a otras de barro. La transposición de objetos de uso más o menos cotidiano a la piedra es una constante en el arte azteca: recordemos los escudos, incensarios o ataduras de años, por sólo citar algunos ejemplos.

Su carácter sacralizado se confirma en alguno de sus elementos. El *huéhuetl* es un tambor más o menos cilíndrico de madera, generalmente cubierto con una piel de ciervo o de felino, que se percutía con los dedos o con palos y que se colocaba bajo el brazo o entre las piernas (Anderson, 1954: 132). El del Museo Nacional de Antropología (figura 28) presenta varias patas escalonadas, talladas sobre el fondo de la piedra, y que no tienen ninguna función sustentante. Éste es

un atributo que generalmente aparece asociado en la plástica mesoamericana a dioses o personajes de alto rango (en tronos, por ejemplo), y que revela y otorga categoría especial a quien sobre él se apoya. En el interior de las patas aparecen grecas escalonadas paralelamente al perfil de las mismas. Por encima corre una banda decorada con diversos motivos y, más arriba, otra con grecas escalonadas de nuevo. La panza del tambor es lisa, y su mitad superior se cubre con la representación de una piel de felino, de borde ondulado, lograda a base de círculos rehundidos de distinto tamaño, pero siendo lisa la superficie a percutir teóricamente.

El *teponaztli* es un instrumento horizontal con dos pieles en los extremos, que se percute con ayuda de palos, a veces forrados de caucho, no en las pieles sino en dos lengüetas de distinto tamaño trabajadas en la panza, lo que aumenta el número de registros conseguidos. Uno de ellos fue plasmado en piedra (normalmente también se hacían en madera) y se conserva en el mismo museo (figura 29). Procede de Chalco. Las pieles de felino son idénticas a las de la pieza anterior. Aquí la alusión a instancias superiores o transcendentales es más explícita: en la panza se representa un extraño rostro, probablemente de Macuīlxóchtli, dios de la música que habitualmente era representado con los brazos abiertos y agujeros en las manos (Durán, 1967: t. I, cap. XXI), y aquí con

tocado y pendientes. Su boca está entreabierta y bordeada por una cenefa decorada. Pero lo más sorprendente son sus ojos, integrados a unas manos extendidas. Casi parece que Macuixóchitl ve a través de las mancs, de esas manos que percuten y encadenan los ritmos. Y el ritmo es oración, qué duda cabe. Como corolario, tenemos la boca, cuya cenefa circundante puede ser dividida en dos vírgulas de la palabra o del canto, tocándose sus extremos por debajo del labio inferior.

Finalmente, el gran huéhuetl a la izquierda de la entrada al Monumento 1 de Malinalco (figura 30) que, según la opinión generalizada, se trata de un gran tambor forrado con una piel de felino, piel que no sería real sino sugerida por trozos de tezontle rojo relleno de las oquedades de la panza (García Payón, 1974: 27). Todo ello iría rematado por una escultura de la que sólo se conservan los pies, y que quizá correspondiera a un guerrero-jaguar.

V.6.- Un ser fantástico: el felino-águila

Aunque la pieza que a continuación describiremos está realizada en bulto redondo, hemos querido dejarla para cerrar este capítulo de análisis formales porque constituye algo absolutamente excepcional. Sin embargo, y aunque es un magnífico exponente de las preocupaciones plástico-formales de los escultores aztecas, su extraordinario interés radica en la yuxtaposición, en la síntesis conceptual que se plasma en sus formas. La hemos dejado para el final, pues ninguna mejor que ella para abrirnos paso hacia el complejo mundo de los significados de los felinos, mundo al que accederemos a través de las formas, pues somos conscientes de que éstas no son gratuitas ni caprichosas, sino que responden a unas claves más profundas.

Se trata de un animal con cuerpo de ave, probablemente un águila, y cabeza de felino (figura 31), que reúne e incorpora plásticamente en la misma pieza una serie de cargas simbólicas que antes las encontrábamos en un relieve (fig. 22).

La obra, aunque con deterioros importantes nos permite apreciar la perfección técnica y la capacidad de plasmación naturalista a que se llegó en tiempos aztecas. El cuerpo se apoya ahora sobre el vientre, pero es fácil suponer que en un

principio descansaba sobre sus correspondientes patas (de ave, naturalmente). En la cabeza del jaguar los ojos son elípticos y con las órbitas ligeramente reslatadas. La frente, redondeada, se prolonga por entre los ojos y forma una nariz que se ensancha progresivamente. Toda su parte frontal, así como la de las fauces, se halla muy deteriorada. Los belfos son lisos y en la comisura del lado izquierdo dejan ver tres molduras en la mandíbula de arriba. El cuello, así como la parte superior de la frente y nuca se hallan cubiertos de plumas: cuello de felino por su grosor, pero perfecta transición hacia el cuerpo del ave. No nos ocuparemos de éste, aunque señalaremos la existencia de dos elementos asociados: en la cabeza, un adorno radial que parte de una voluta en el centro; en la espalda del águila, un atributo parecido al pectoral con que habitualmente se adorna la figura de Tezcatlipoca: un círculo del que cuelgan dos bandas, limitado arriba por dos molduras horizontales paralelas.

En la plástica mesoamericana no son desconocidas las asociaciones que dan como resultado animales fantásticos. El caso de la serpiente emplumada sería uno de los más conocidos. Pero esta es la única pieza en la que la asociación felino-águila se realiza de esta manera. Antes hemos visto un felino y un jaguar compartiendo la superficie de una lápida, pero nunca sus cuerpos se habían integrado para metamorfosearse

en este animal fantástico.

La obra es sencilla en cuanto a concepción, y no adolece de una excesiva complicación en cuanto a elementos asociados que encarnen una cadena de implicaciones simbólicas progresivamente enriquecedoras. Pero esa simplicidad, desnuda y evidente, representa la más efectiva complejidad en lo referente a la visión del mundo y del hombre en la sociedad mexicana. No estamos ante un ejercicio de fantasía o de imaginación desbordada, sino ante la plasmación, mediante una envidiable economía de elementos, de lo que Soustelle (1940: 9) denominaba "ligazón de imágenes tradicionalmente asociadas".

El resultado, en cada una de sus partes componentes, es de gran naturalismo y acusa una concepción volumétrica muy del gusto mexicana. La cabeza se trabaja a base de suaves curvaturas, sin bruscas transiciones de planos ni cortes acusados. Sin embargo el plumaje del águila posibilita la preponderancia de la línea, de distinto tamaño y amplitud según lo requiera cada zona: plumas cortas y más redondeadas en el tercio delantero del cuerpo, largas y más rectas en el resto.

Señalábamos antes que con toda probabilidad la pieza se sostendría sobre las patas del ave, ya que aún quedan algunos restos de sus arranques. Tal vez podría pensarse en esto como

en un "tour de force" en cuanto a equilibrio y contrabalanceo de pesos. No es tan descabellado afirmarlo si observamos que, aunque hoy en parte perdida, la cola debía prolongarse hasta alcanzar un tamaño parecido al de la cabeza del felino, con lo que las líneas de gravedad confluirían en el punto medio de la parte inferior del ave, posibilitando que las patas cumplieran su función de apoyo. Para ello, además, se cuida mucho el carácter estático y la ausencia de movimiento, sin que ello implique que la obra careza de fuerza y vivacidad.

VI.- EL MUNDO DE LAS FORMAS AZTECAS

Llegados a este punto debemos plantearnos la necesidad de integrar las obras que acabamos de describir en unas coordenadas que expliquen de alguna manera las fuentes de las que se nutren, así como las aportaciones, foráneas o deudoras de la tradición, que las hacen posibles y les otorgan personalidad.

Páginas atrás apuntábamos las dificultades con que nos encontramos a la hora de adscribir las piezas a una fecha concreta. No olvidemos que no sólo se realizaban esculturas en México-Tenochtitlan, sino que éste sólo fue el centro más importante de producción y el que indudablemente estableció las pautas estéticas, el gusto, podríamos decir, durante un período aproximado de unos 120 años. Incluso es probable que muchas de las piezas que hoy se designan genéricamente como aztecas, o mexicas, fueran realizadas mucho antes del asentamiento de estos últimos en su lugar definitivo de residencia.

No hay en la historiografía muchos intentos de fechar con precisión las obras de arte aztecas. Quizá el más interesante

sea el de Pasztory (1983: 143), quien distingue cuatro fases evolutivas de la escultura. La primera (1427-1481) estaría marcada por la imitación de los modelos toltecas que habían pervivido en la tradición del Altiplano, como puede verse en la "Piedra de los guerreros", la "Banqueta con guerreros" y el "Chac-Mool" del Templo Mayor. La segunda (1481-1487) corresponde a una serie de obras ejecutadas durante el reinado de Tízoc, culminando con la ampliación del Templo Mayor en 1487; esta fase pone un énfasis especial en aspectos de la cosmovisión y vería el comienzo de grandes obras 'imperialistas' como la "Piedra de Tízoc" o el relieve de Coyolxauhqui. La tercera (1487-1502), con los últimos años del reinado de Ahuizotl, reafirma el estilo 'oficial' con creaciones monumentales como la gran escultura de Coatlicue. Finalmente, de 1502 a 1520, esto es, coincidiendo con el gobierno de Moctezuma II, se conocerá el período de mayor esplendor y diversidad.

De entre las esculturas de felinos objeto de nuestra investigación tan sólo sería posible adscribir tentativamente el Océlotl-Cuauhxicalli (fig. 7), el caballero-tigre (fig. 9), la piel y los guardianes de Malinalco (figs. 27, 10 y 11) y el glifo "4 tigre" del Calendario Azteca (fig. 26) a tiempos de Moctezuma II (Pasztory, 1983: 172), quedando los demás en una indefinición cronológica bastante incierta.

Otra vía, paralela a la anterior aunque no tan explícita, consistiría en suponer una línea evolutiva en la producción escultórica, que iría de lo más tosco a lo más refinado técnicamente. Básicamente consistiría en tomar la tradición tolteca como punto de referencia, con sus connotaciones de rigidez y tosquedad, para la adscripción cronológica tentativa de algunas obras. Es lo que hace Gutiérrez Solana (1983: 131) con los dos relieves en los que aparecen un águila y un jaguar (figs. 22 y 23): el segundo sería de factura más temprana que el primero.

De todas maneras, el tema es complejo y de difícil solución. En principio hemos de decir que si hay un pueblo capaz de asimilar influencias, ese es el mexicano. Pero su apertura a las distintas soluciones no descansará en la mera copia, el remedo o el eclecticismo, sino en el sabio manejo de múltiples componentes tomados de aquí y de allá para, insuflándoles su propio aliento creativo, lograr unos resultados sorprendentes. No desprecian nada tildándolo de extranjero. La existencia en Tenochtitlan del templo de los dioses cautivos, los vestidos primorosamente bordados en la costa oriental con que gustaban cubrirse los señores, o la utilización de joyas y adornos mixtecos o vasos de cerámica polícroma de Cholula, son buenos ejemplos de este fenómeno. Es más, asumen cuanto pueden y, de esta manera, enriquecen su

acervo y buscan la síntesis de lo que les había precedido y de lo que les rodeaba (Soustelle, 1966: 20). Podríamos decir que sus raíces son casi tan variadas como la propia Mesoamérica. Luego las obras reflejarán de alguna manera estas aportaciones, pero quizá sea aventurado tomarlas como elementos diagnósticos en cuanto a cronología.

Además, quizá nunca logremos desentrañar del todo la madeja de influencias que ejercieron ciudades coetáneas como Tenayuca, Culhuacán, Texcoco, Xochimilco, Tlalamanalco o Chalco, centros que contaban con la suficiente tradición e importancia como para coadyuvar en buena medida al proceso civilizador de los mexica nómadas. Cuando éstos se encumbren en el poder se dará un fenómeno de "feed back" evidente: el arte metropolitano exportará e impondrá de alguna manera sus propias soluciones plásticas -recordemos el caso de Teayo (Veracruz) o de Coxcatlán (Puebla)-, pero a su vez él mismo se nutrirá de las aportaciones de zonas cada vez más alejadas con las que se contactaba por motivos comerciales o militares.

Tampoco sería aventurado suponer que una vez consolidado el nuevo estado de cosas aparecieran subestilos en diferentes centros de importancia, como en Chalco, o en la zona de Toluca, Morelos o Guerrero (Nicholson, 1971a: 124), puntos todos ellos del Altiplano, con ciertos nexos de unión en virtud de su

localización geográfica y del peso de la tradición. De todas formas, si así fuera, acusarían unos rasgos comunes que de alguna manera los unificaría en razón del peso de la metrópoli.

Existe otro problema añadido. Las obras de arte aztecas pueden ser consideradas como elementos de un discurso del que carecemos de lo más importante: su contexto. Poco a poco, en las excavaciones del Templo Mayor por ejemplo, se va perfilando con garantías científicas el escenario en que las piezas estaban colocadas. Pero estamos muy lejos de saber con exactitud dónde se situaban los felinos que aquí nos ocupan. Tan sólo en Malinalco nos es posible hacerlo, debido a la maturalieza monolítica del Monumento 1, pero sólo parcialmente pues ha desaparecido la policromía original, la techumbre y el resto de los elementos que configuraban una escenografía original y única. En el resto de los casos, por supuesto, queda fuera de nuestro alcance el relacionar las figuras con las que la rodeaban, el contemplarlas como eslabones de una cadena coherente en su globalidad.

Por ello, deberemos centrarnos en las propias piezas, en los elementos simbólicos a ellas asociados, en las noticias rescatadas de las fuentes literarias, y así intentar descubrir unas claves que a veces nos parecen inasibles. Sin por ello olvidar, claro está, ese deseo de integración plástica

consustancial a la producción artística mesoamericana, en la que urbanismo, arquitectura, escultura, relieve y pintura mural constituían una unidad, armónica e indivisible. Ahora bien, primero tendremos que pasar revista a las influencias de las que hablábamos antes, influencias que marcan indeleblemente las concepciones formales de los artistas aztecas.

VI.1.- Las fuentes del arte azteca

Al margen de las dificultades que pueda entrañar la datación cronológica de las obras artísticas, sorprende la inusitada rapidez con que los mexica pasan de ser casi unos desheredados culturalmente a detentar el control de una producción plástica pujante y ambiciosa. Sin duda este fenómeno tiene relación con la rápida asimilación de un legado cultural mantenido vivo por las tribus vecinas y del que en determinado momento ellos se van a apropiar con todas las consecuencias.

En Tenochtitlan se desata una auténtica fiebre creadora. Las obras de arte, reflejo del encumbramiento y la magnificencia del grupo social, deberán estar a la altura de

las circunstancias. Se ha repetido en muchas ocasiones que el poder ha de utilizar la imagen como una de sus bazas esenciales. Los mexica no se olvidaron de ello. Las necesidades eran inmensas. Los recursos puestos en el empeño tampoco les iban a la zaga. Y no sólo se trataba de obras monumentales y materiales imperecederos, sino que la parafernalia ritual obligaba en muchos casos a recurrir a materiales que a primera vista podrían parecer menos nobles. Como dice Motolinía (1984: tratado I, cap. 4) los ídolos los hacían de piedra y de palo, de barro cocido, de masa y de semillas envueltas en masa. El culto, las ceremonias, la época del año o la propia naturaleza de determinadas conmemoraciones implicaba el uso de uno u otro material de acuerdo a las necesidades específicas: no era lo mismo una imagen monumental que otra con la que posteriormente se practicaba la comunión ritual (Gutiérrez Solana: 1977).

En escultura, los materiales por excelencia eran la piedra y la madera. Al menos eran los más resistentes. Para trabajarlos no se utilizaban utensilios de metal (aunque su uso era conocido). No nos detendremos sobre las técnicas utilizadas en su trabajo, técnicas por otra parte extremadamente efectivas y versátiles, ni sobre los juicios que a lo largo de la historia se han vertido acerca de la producción escultórica azteca. No obstante señalaremos que Clavijero (1982: lib VII, 49, 50 y 56) opinaba que técnicamente a los aztecas les faltaba

algo como pintores, mientras que se desenvolvían con mayor soltura en la escultura o en las obras de fundición y de mosaico. A su modo de ver, esto se debía a que la tradición escultórica se remontaba al tiempo en que salieron de Aztlán, aunque lo afirma basándose en la leyenda de que al comienzo de su andadura habían realizado una estatua a Huitzilopochtli, la cual siempre los acompañaría a lo largo de su peregrinar.

Sea como fuere, es evidente que no se puede improvisar con facilidad. Una vez establecidos, a las tareas progresivamente complejas de la producción, comercio y organización social y administrativa, había que añadir las necesidades de un ejército cada vez más poderoso. Además era necesario formar a los artistas. Son quizá demasiadas necesidades para tan poco tiempo. Por eso, no resulta sorprendente que las fuentes mencionen que escultores de Azcapotzalco fueron llevados a Tenochtitlan tras la derrota de la primera (lo que da origen a la Triple Alianza) para trabajar al servicio del nuevo poder. No obstante, la evidencia arqueológica de esa plástica que podríamos llamar pre-mexica -depositaria en cierta medida de la tradición tolteca- es exigua (Nicholson, 1971a: 112-113), aunque lógica a todas luces.

Ya hemos citado anteriormente que los conflictos en Mesoamérica no se resolvían necesariamente mediante el baño de

sangre. En el caso de Azcapotzalco sí que lo hubo. Pero una vez consumada la victoria, los vencedores aprovechaban los recursos y posibles aportaciones de los vencidos, bien asimilándolos de alguna manera a su propio organigrama, bien obligándoles al pago de un tributo. Recordemos una vez más el caso del panteón religioso. Tras una conquista de algún territorio más o menos lejano, los mexica llevaban consigo a Tenochtitlan la imagen del dios tutelar del pueblo sojuzgado y la depositaban en el llamado templo de los dioses cautivos. Allí se le rendía culto, incorporándose a la pléyade de advocaciones que conformaban un todo complejo y ritualizado en extremo.

Lo mismo pasaba con los artesanos. Azcapotzalco fue derrotada y parece que los mexica no tuvieron piedad con sus enemigos, aunque es lógico suponer que fueron más despiadados con la clase dirigente que con el común de la gente, que podía aportar tributos y trabajo personal (Monjarás-Ruiz, 1985: 374), además de que su mano especializada podía aprovecharse en esa construcción titánica de la ciudad que se convertiría en el centro del universo conocido.

A esa ciudad, por otro lado, habían de converger quienes gozaban de reputación como artífices en uno u otro campo. En ese momento, la poderosa y refinada corriente mixteco-poblana dictaba en más de un aspecto la moda, por lo que tampoco

resulta extraño encontrarse con una colonia de artesanos mixtecos en Tenochtitlan, donde además de dedicarse a su comercio eran instructores y preparaban a las futuras generaciones en el dominio de sus artes (Townsend, 1979: 39). Su influjo debió coexistir con el de otras aportaciones venidas de más lejos, en función de intercambios favorecidos por el comercio o las expediciones militares, y con lo heredado de una tradición de la que ellos querían a toda costa ser merecedores.

El arte azteca se nutre, digamos, de recursos diversificados en cuanto a su origen. Se puede afirmar que había madurado plenamente hacia mediados del siglo XV, aunque todavía no hubiera llegado a sus cotas más elevadas de desarrollo y sofisticación (Nicholson, 1971a: 116). Pronto habrían de hacerlo. Y para ello se basarán en unas fuentes que ya habían demostrado plenamente su vigencia y poder.

En general, los autores se hallan de acuerdo en que las principales son Tula y los manuscritos rituales del Valle de Puebla. De Tula algunas formas van a permanecer sin apenas alteración, como los *chac-mool*, los atlantes, los portaestandartes, las cabezas de serpientes al pie de las alfardas arquitectónicas o las banquetas con escenas de guerreros. Incluso hubo elementos toltecas reutilizados por los mexica, como la llamada "Banqueta de los Guerreros"

encontrada en Tenochtitlan y muy parecida a la del Palacio Quemado de Tula (Diehl, 1983: 168). Otros desaparecen o caen en desuso: cariátides, columnas de serpientes emplumadas, pilares prismáticos con relieves de guerreros. Todas ellas son obras que translucen fuerza y poderío, aunque la mayor diferencia entre las obras toltecas y las aztecas va a radicar en el sentido del realismo de estas últimas, por contraposición a las formas angulosas, hieráticas, impersonales y carentes de movimiento de las primeras (Nicholson, 1971a: 118).

Los códices mixteco-poblanos van a influir definitivamente en la configuración del estilo azteca, sobre todo en el campo del relieve escultórico. Cabría señalar a este respecto la incorporación de colores planos, la ausencia de sensación de espacio estereométrico y la profusión de glifos de lugar, símbolos cosmológicos, parafernalia ritual y edificios representados de perfil (Townsend: 1979: 22). Ahora bien, como señala Kubler (1986: 79), las huellas de la expansión mixteca por toda América Central son, en general, anteriores a los toltecas, lo que explicaría que en sus códices los trajes mixtecos sean extrañamente parecidos a los de las esculturas toltecas. Como vemos, los fenómenos no son lineales sino interconectados.

También debieron conocer los aztecas obras de la tradición

huasteca, sobre todo yugos, hachas y palmas, que tuvieron gran pervivencia y a las que tendrían acceso al anexionarse los territorios. Del mismo modo, cabe suponer alguna influencia de Xochicalco, en el sur del Valle de México, y de Teotihuacán, que como señalábamos era lugar conocido de los aztecas, amén de que una cabeza de los felinos antes descritos presenta evidentes paralelismos con otra encontrada al pie de la Pirámide del Sol, o de la cerámica y máscaras de piedra teotihuacanas que fueron encontradas en las excavaciones de la calle Escalerillas (Batres: 1902).

Esto nos lleva a plantearnos la cuestión de hasta qué punto los felinos objeto de la presente investigación encajan en este panorama de derivaciones o confluencias estilísticas. Y no sólo se trata de una cuestión meramente estilística, sino que tiene sus implicaciones iconográficas.

Motivos felinos aparecen continuamente en la plástica mesoamericana, y un rastreo pormenorizado del mismo nos conduciría inevitablemente a la cultura olmeca. En este sentido, el famoso esquema evolutivo propuesto por Covarrubias (1946), basado en la idea de que los llamados *baby faces*, los cuales conjugaban rasgos humanoides con otros jaguarinos y representaban al dios de la lluvia (llámese Tláloc, Chac,

Cocijo, etc.), implicaba tres consideraciones básicas en opinión de Coe (1973: 3): 1Q) el arte olmeca era el más antiguo de Mesoamérica (lo que se puede dar por válido); 2Q) todos los estilos posteriores y su iconología derivan de lo olmeca (lo que sigue en discusión); y 3Q) los rostros jaguarinos, los llamados **were-jaguars** en la historiografía, son variaciones del tema del dios de la lluvia (lo que es preciso matizar y encuadrar en conjuntos de divinidades).

En el Altiplano se comprueba la pervivencia de motivos felinos relacionados con la cultura olmeca. En el Preclásico, la fase "Tlatilco de transición" designa una tradición cerámica conectada con lo olmeca, que puede ser negra con motivos felinos, gris pulida o negra con bordes blancos. En el Preclásico medio hay otra cerámica, la llamada "Blanca con incisiones" en la que pueden aparecer los motivos felinos, lo mismo que en la "Negra pulida". También aparecen éstos en pendientes del Preclásico medio encontrados en El Arbolillo, Zacatenco y Tlatilco, generalmente de jade y con forma de diente de jaguar. Las figuras de jaguares son abundantes en los lugares anteriores, así como en San Juanico y Gualupita: silbatos, adornos de cerámicas y recipientes enteros. Máscaras han aparecido en El Arbolillo, Zacatenco, Tetelpan, Tlapacoya y Tlatilco (Piña Chan 1971: 159-173).

También en la cerámica del período Clásico se constatan cabezas, figuras y tocados, con formas de jaguar (Cook de Leonard, 1971: 182-188), además de aparecer éstas como motivo muy abundante tanto en la escultura como en la pintura mural teotihuacana (Kubler: 1972; Corral: 1964).

Finalmente, y por sólo citar ejemplos del Altiplano, en Tula los motivos felinos son abundantes y se ligan de manera evidente a los que aparecen entre los aztecas. Tendríamos, en resumen, un hilo conductor que, simplificando, nos llevaría desde lo azteca a lo olmeca pasando por Tula y Teotihuacán, con los correspondientes aportes de otras tradiciones culturales.

Si nos centramos en la tradición mencionada, la del Altiplano hasta lo olmeca, podríamos enlazar de alguna manera piezas aztecas con otras precedentes. De este modo cabría conectar el gran *océlotl-cuauhxicalli* (fig. 7) con otro de ónice conservado en el British Museum (fig. 32). En éste también existen dos oquedades o recipientes en el lomo, lo que nos puede llevar a pensar en un uso parecido al del primero. Finalmente trabajado aunque de concepción más geometrizable, incorpora en sus extremidades algo que quizá sí se relacione con una idea de plumas, en ese sentido de icono jaguar-pájaro-serpiente mencionado por Kubler (1972: 41).

Los felinos flanqueando la escalinata de acceso al Monumento 1 de Malinalco (figs. 10 y 11) adoptan la misma postura que algunos portaestandartes de Tula (figs. 33 y 34), aunque son evidentes los elementos que los separan: ya señalábamos que las figuras de Malinalco son quizá el eslabón más avanzado en esa liberación material del núcleo escultórico y la apertura de espacios vacíos en el mismo. Y remontándonos aún más atrás, la postura (común y habitual en la realidad biológica) sería parecida a la de algunas piezas teotihuacanas, como la encontrada en el Cuarto Norte del palacio de Quetzalpapalotl de Teotihuacán (fig. 34) o la de la Hacienda Manzanillo, hoy en el Museum für Völkerkunde de Viena (fig. 35).

Mencionemos finalmente el caso de los relieves. En tres de ellos (figs. 21, 22 y 23) aparecían felinos erguidos, en posición antropomorfa. Esto puede parecer raro a primera vista, pero en una de las más bellas lápidas de Tula (fig. 36) también aparece un felino en idéntica postura. Además, esta obra cuestionaría de alguna manera lo que hemos dicho acerca de las diferencias entre lo tolteca y lo azteca. Su claridad y estilización son encomiables. Las angulosidades han desaparecido. Las manchas de la piel se marcan en relieve, como luego habrían de hacer los aztecas. De Teotihuacán no queda nada parecido, pero la postura sí que había sido plasmada en

tiempos olmecas, en otra figura, esta vez de serpentina y en bulto redondo pero de factura igualmente conseguida (fig.37).

Tenemos, por tanto, un camino incierto y cuajado de eslabones perdidos. Hay otras obras a las que no se les puede buscar hipotéticos antecedentes, tal vez porque realmente no existieron o tal vez porque desaparecieron con el paso de los años. Y, por supuesto, también existen piezas de épocas anteriores que no presentan una aparente continuidad estilística en lo azteca. Y se trata de piezas importantes, como podría ser el caso de los relieves de felinos alternados con coyotes del Edificio B de Tula (fig. 38), que también muestran una naturalidad más cercana a presupuestos aztecas que a la rigidez habitual de lo tolteca.

Cabe además plantearse si los ejemplos de paralelismos aquí apuntados son ciertos en sentido estricto, pues el hecho de que ahora los podamos comparar no es garantía suficiente como para pensar que los escultores aztecas los tenían en mente al realizar sus obras. De todos modos, y aunque no fueran exactamente estas piezas, sí debieron conocer las líneas básicas de un estilo -o de unos estilos- donde buscaban acomodarse como dignos herederos (lo que no les impedía introducir cambios o proponer nuevas soluciones, evidentemente).

De todos modos, las formas del arte azteca en general, y las figuras de felinos en particular, se inscriben en una tradición con mucho peso específico: la del Altiplano. Cualquier cosa que sobre ellos concluyamos la deberemos situar en un horizonte geográfico determinado y un devenir temporal abierto a los cambios y las transformaciones. Y esto no responde a un capricho ni a una mera comodidad metodológica, sino que, como veremos, enlaza de manera directa con lo que los felinos significaron en la antigua Mescamérica, sobre todo en el mundo de las ideas y de las creencias.

VI.2.- Los felinos en la escultura del Altiplano

Llegados a este punto podemos resumir algunas apreciaciones que, basadas en la revisión de las obras, sitúen este capítulo de la plástica azteca en sus coordenadas más características en relación al lugar donde se producen: el Altiplano. Hablemos en primer lugar de los rasgos comunes o recurrentes observados la mayoría de las veces en estas esculturas.

Proporciones. Es de señalar una constante: la diferencia de escala entre las diversas partes anatómicas, en un ejercicio formal que busca resaltar aquellas que por su carga simbólica mejor caracterizan a los felinos representados, esto es, la cabeza y las garras, como si se quisiera magnificar su naturaleza de animal de presa. Y, en la cabeza, generalmente la boca se convierte en el centro de atracción visual, una boca siempre abierta o que al menos deja entrever las temibles piezas dentales.

Con las garras sucede otro tanto. Pero podría resultar contradictorio el hecho de que su número pueda ser variable (hay extremidades con tres garras y un espolón, con cuatro y espolón o con cuatro sin espolón). Podríamos pensar que, siendo un elemento clave en los felinos, el artista debería haber puesto ahí el mayor cuidado y trabajar de manera oportuna y acuciosa. No hay tal: lo importante no son las garras en sí mismas ni su representación, sino el concepto "garra", la carga simbólica capaz de comunicar a quien contemplara la obra. Como dice Clavijero (1982: lib. VII, 49) "representaban las cosas materiales con su propia figura y, para abreviar, con una parte de ella bastante a darla a conocer a los inteligentes". Las formas, en principio, están al servicio de las ideas.

Colores y texturas. La policromía en la escultura prehispánica es un elemento de primera importancia que, desafortunadamente, ha desaparecido en su práctica totalidad. Habitualmente la piedra se cubría con una delgada capa de estuco antes de aplicar los colores. Éstos se realizaban sobre todo a base de pigmentos minerales (Villagrà: 1971: 135). En algunos casos se aplicaba sobre el estuco un color base y posteriormente la pintura. En otras ocasiones se pintaba directamente sobre la piedra, buscando probablemente resaltar la textura de la misma. También se podían emplear en una misma pieza varios métodos a la vez. Y finalmente había piezas que no eran coloreadas: es el caso del alabastro o el cristal de roca en otras figuras y el de la madera para el que nos ocupa (Margain, 1971: 87). Estadísticamente, en los casos que es posible saberlo, el felino más representado es el de color ocre con manchas negras, probablemente el jaguar, por sus connotaciones de poderío físico, y lo mismo sucede en los códices pictográficos, donde sí podemos estudiarlo en detalle.

Tenemos además un hecho significativo en lo referente a la búsqueda de nuevas texturas y matizaciones: se marcan las manchas de la piel mediante rehundimientos o resaltes en la piedra (fig. 13), recurso que ya era conocido por los toltecas (fig. 36), pero que hoy por hoy no se puede documentar en épocas más antiguas, al menos en el ámbito geográfico del

Altiplano.

Movimiento. Aquí deben ser tomadas en consideración las posturas en las que se representan los felinos. Generalmente son estáticas, aunque se observa cierta liberación hacia un dinamismo contenido, no del todo manifiesto. Covarrubias (1957) hablaba de que en las tierras altas de México predominaba el gusto por lo hierático, por lo apolíneo, en contraposición a las regiones tropicales donde la alegría y la extroversión marcaban los lineamientos de un espíritu dionisiaco.

Esto quizá pueda ser discutible, pero es un hecho cierto que en la plástica azteca todo nos lleva de alguna manera al campo de lo religioso, con lo que de hierático y contenido pueda tener la religión, reflejo de lo divino y norma de conducta. Solís Olguín (1982: 252) afirma que la escultura antropomorfa azteca reproduce el comportamiento idóneo del ciudadano en la sociedad, produciendo estereotipos que se consolidan mediante las tradiciones, las costumbres y la educación. Algo parecido se podría decir acerca de los felinos. No porque se presuponga que deben guardar determinadas normas de comportamiento, sino porque encarnan de alguna manera ciertas fuerzas de la naturaleza capaces de desatarse en

cualquier momento. Y las fuerzas de la naturaleza son parte indisociable de las ideas religiosas de los antiguos mesoamericanos.

De ahí esa contención, esa especie de inmovilidad, por debajo de la cual se detecta un constante dinamismo soterrado. Así se soluciona plásticamente la dicotomía entre el hieratismo propio de las figuras divinas (o del "deber ser" del ciudadano) y la vitalidad inherente a cualquier manifestación animal. Todas las figuras tienen algo de inquietante, algo que sin ser explícito funciona de manera muy efectiva. En algunas piezas casi parece notarse la tensión que caracteriza al momento inmediatamente anterior al salto del animal, al instante en que esa fuerza de la naturaleza despliega todos sus poderes. En el espectador se puede crear un estado psicológico a medio camino entre el respeto y el temor.

Volúmenes. Las esculturas aztecas son todo volumen, piezas sin espacios internos, obras masivas, cerradas. La mayoría de las veces nos encontramos ante bloques donde se trabajan, casi en relieve, los distintos componentes anatómicos. Parecen obras generadas a partir de un centro de gravedad, carentes de fugas visuales y de interrelación con el espacio circundante. Todo converge en ellas mismas, en un movimiento centrípeto que

ensambla elementos en una unidad volumétrica sin fisuras.

La excepción y la paradoja se hallan en Malinalco (figs. 10 y 11). Excepción porque permiten espacios vacíos entre las extremidades y el cuerpo. Paradoja porque se produce allí donde la concepción integral y deseo unificador de arquitectura, escultura, relieve y pintura alcanza su máxima expresión.

En muchos casos su concepción estructural enfatiza la monumentalidad, incluso en obras de pequeño tamaño, y tiene algo de arquitectónico, sobre todo en aquellas piezas de marcado carácter ceremonial. La necesidad de una base amplia de sustentación, el juego de líneas compositivas horizontales y verticales, el escalonamiento de acentos plásticos, nos recuerdan unos modos de hacer arquitectónicos en los que también prima la volumetría material sobre el espacio, lo lleno sobre lo vacío.

Paralelamente, también se puede ver la arquitectura como una escultura de enormes proporciones. Al no existir una excesiva preocupación por los espacios internos (recordemos que en Mesoamérica la vida se hace fundamentalmente en la calle), las masas volumétricas, llámense pirámides, basamentos, etc., se convierten en las referencias generadoras del tejido urbano. Marcan bordes, delimitan sendas, identifican barrios,

configuran nudos y funcionan como mojones, por emplear los elementos diagnósticos propuestos por Lynch (1960). Pero estos núcleos siempre van cubiertos de esculturas, relieves o pinturas, casi como si de una piel se tratara, formando un todo global y unitario.

Líneas. Las líneas se utilizarán fundamentalmente para delimitar contornos e individualizar elementos. El detalle preciosista será ajeno por regla general a las preocupaciones de los artistas, quienes recurrirán a una clara economía de medios para buscar determinados efectos expresivos: una voluta para la fosa nasal, una sencilla incisión entre garra y garra, un delineado minucioso para los belfos, etc.

Por otro lado, se prefiere la curva sinuosa al trazo rectilíneo, y lo mismo ocurre con las superficies: perviven ciertas angulosidades, pero se tiende a eliminar aristas y buscar suaves modulaciones. Esto confiere a la escultura un aliento naturalista que supera con mucho lo hasta entonces conocido en el Altiplano, aunque, como hemos visto, en Tula también cabe señalar excepciones. Poco a poco se rompe con el acartonamiento de épocas pasadas y se inaugura una etapa en la que la preocupación por lo meramente formal no está en contradicción con otras aspiraciones de carácter ideológico.

Formas anatómicas. Podríamos pasar revista a cada uno de los componentes anatómicos de las figuras y hablar de la variabilidad de soluciones (orejas más o menos puntiagudas, colas más o menos largas, etc.), pero ello nos llevaría a constatar la individualidad de unas obras que no fueron producidas en serie o la irrepetibilidad de los fenómenos creativos. Por eso sólo nos detendremos brevemente sobre un punto que ya mencionábamos páginas atrás: los ojos de los felinos.

Si observamos uno de ellos al natural, nos daremos cuenta de que en la realidad, se trate de un jaguar, de un puma, de un ocelote, de un margay, de un jaguarundi o de un lince, sus ojos son ligeramente almendrados. Este es un rasgo que se plasma en la escultura azteca, aunque también hay que decir que no desaparecen del todo los ojos redondos, habituales a las figuras toltecas y, desde luego, a las teotihuacanas. Tentaría a primera vista suponer que el influjo plástico de la tradición se hace patente en algunas obras y en otras no, pero el caso del *océlotl-cuauhxicalli* (fig. 7) lo desmentiría: estamos ante un lenguaje plenamente conformado y cuyos artífices desde luego no podían ignorar las características biológicas del animal.

También podría pensarse que los ojos redondos fueran la plasmación de un concepto, no tanto de una realidad, y abundaran en obras de elevado contenido simbólico. Tampoco es así, pues encontramos ojos ligeramente almendrados en piezas que van más allá de la mera recreación de la naturaleza, como puede ser el caso del **huéhuetl** de Malinalco, en un discurso de evidente contenido militar (fig. 21) o en glifos "4 tigre" que se refieren a las cinco edades cósmicas (figs. 24 y 26), mientras que aparecen ojos redondos en otras trabajadas con acuciosa naturalidad (fig. 19). Otra vez nos encontramos ante un interrogante plástico que es preciso analizar desde la óptica de los significados.

La recreación de la naturaleza. Unas sociedades como las mesoamericanas, inmersas en un mundo natural cuyas claves a veces se les escapaban (no eran ni son los únicos a los que eso sucede), pero cuya importancia marcaba indeleblemente sus formas de vida y el curso de los acontecimientos, habían de recrear en su producción artística las formas de la naturaleza en sus registros más variados. Esto, evidentemente, se podía hacer de distintas maneras, más o menos cercanas a la realidad.

Los aztecas muestran a las claras un perfecto dominio de

las técnicas necesarias para hacerlo de la manera más fiel, tanto en lo que se refiere a formas de vida vegetal como animal. "Si se comienza la figura de un ser vivo, de un animal, se graba, no más se sigue la semejanza, se imita lo vivo, para que en ello salga lo que se quiere hacer (...). Se toma de cualquier cosa que se trata de ejecutar: cómo es su natural y su apariencia se dispondrá" (Sahagún, 1979: Adiciones al lib. IX, cap. XV.

No podía ser de otra manera en una ciudad en la que los animales, incluso los salvajes, podían ser observados en ocasiones por quien se interesara en ellos. Los jardines zoológicos brindaban esa oportunidad, haciendo posible la percepción de unos detalles imposibles de captar si el animal estaba en libertad o muerto. En el primer caso, por la dificultad para mirarlo incluso fugazmente. En el segundo, porque a no ser que se observe con detenimiento el modelo, esa sensación de vida, de vida al acecho, resulta extremadamente difícil de plasmar con la ayuda de un trozo de piedra y de unos utensilios igualmente de piedra.

Ahora bien, cuando el escultor azteca trabajaba en su obra ¿estaba tan sólo recreándose en las formas naturales o utilizaba éstas como un vehículo de acercamiento a una realidad mucho más compleja? En nuestra opinión, la segunda posibilidad

es la acertada. El progreso técnico, el refinamiento de las formas o la capacidad de representación extremadamente naturalista, no son para el escultor azteca un fin sino un medio. Eso sí, cada vez más perfeccionado, pero con unos puntos de mira mucho más ambiciosos. Al esculpir un felino no sólo lo reproducen, sino que mediante su imagen están recreando todo un universo de ideas.

Y lo hacen con un alarde de sencillez y claridad, con un auténtico sentido de lo esencial, diríamos. No hay barroquismos ni excesivas complicaciones. Es suficiente con los elementos imprescindibles, sin que ello implique caer en el simplismo. Así, la escultura zoomorfa y, desde luego, los felinos que nos ocupan, se sitúan a medio camino entre el objeto y el signo. La realidad anatómica sirve para la magnificación del contenido simbólico. Y el contenido simbólico es algo lleno de matices, nada lineal, profundamente cargado de interconexiones entre los distintos aspectos de un todo, por repetir las palabras de Soustelle (1940: 9).

VII.- LA ICONOGRAFIA DE LOS FELINOS

Hasta ahora nos hemos centrado en el mundo de las formas al referirnos a los felinos en la escultura azteca. Sin embargo, a lo largo de las páginas precedentes han ido apareciendo algunos interrogantes de los que nos ocupamos seguidamente. Interrogantes que no se circunscriben al campo de lo puramente morfológico sino que hunden sus raíces en ese universo, extremadamente complejo, de las ideas y asociaciones simbólicas en el mundo prehispánico. Las formas y su evolución en el tiempo, así como sus peculiaridades específicas en determinadas coordenadas, siempre trascienden de sus propios límites y responden a unas causas que pueden no resultar evidentes.

El felino es un animal que siempre ha despertado la curiosidad de los estudiosos de las culturas prehispánicas. Está ahí, su presencia es patente. Citando las palabras de Motolinía (1984: tratado I, cap. 4) en Tenochtitlan había ídolos de diversos materiales, que podían representar personas, bestias, "entre ellas tigres", así como de otros animales. A nadie se le escapa tampoco que sus imágenes, y sus

implicaciones simbólicas, jugaron un destacado papel en la configuración del pensamiento mítico mesoamericano. No sólo eso, también en el ámbito de la cotidianidad se rastrea su importancia, aunque no debemos olvidar que las imbricaciones entre una esfera y otra son permanentes y duraderas. Para hablar de una deberemos referirnos a la otra y viceversa. Los límites entre lo sagrado y lo profano no son tan fáciles de delimitar.

Un muestreo pormenorizado de la historiografía nos hará ver que nunca se ha intentado analizar la imagen del felino en su globalidad. Tradicionalmente se ha buscado su encaje dentro de conjuntos más amplios de significados: el estamento militar mexica, las ideas sobre los eclipses, las prácticas de brujería y chamanismo, etc. Casi siempre se ha hablado de ellos al hilo de otro asunto más global.

Sólo una vez, con ocasión de una conferencia en Dumbarton Oaks (Benson: 1972), se estudiaron los felinos monográficamente, y lo hicieron especialistas de reconocido prestigio. Sin embargo tampoco aquí se pudo realizar una síntesis lo suficientemente ambiciosa del problema. La amplitud de campos de interés, la variabilidad de culturas a tratar, la complejidad de los datos en estudio, sirvió para desplegar una visión de conjunto del estado de la cuestión y de posibles

acercamientos al fenómeno, pero no para cimentar conclusiones de mayor alcance.

De todas formas, dicha conferencia marca un hito en cuanto que constituye un excelente punto de partida para sucesivas investigaciones, aunque éstas no se hayan emprendido hasta la fecha con la profundidad requerida. Y a pesar de la fragmentación temática derivada de un encuentro de aquellas características, se volvió a plantear con todas sus consecuencias un asunto candente y que ha movido a no pocas discusiones: el de la continuidad o disyunción de significados a lo largo del tiempo en un marco de referencia común como pueda ser el área mesoamericana. En otras palabras ¿existe una integridad cultural mesoamericana o las discontinuidades arqueológicas evidencian rupturas radicales en la estructuración ideológica?.

En efecto, muchas veces se ha intentado un acercamiento al arte y a las sociedades prehispánicas a partir de aquel capítulo más cercano y mejor documentado. Al no existir una literatura propia de las distintas culturas mesoamericanas, que nos permitiera buscar unas claves que completaran de alguna manera nuestros conocimientos sobre la producción artística, se debe recurrir a las noticias recogidas por los primeros cronistas de tiempos coloniales. Éstas se refieren sobre todo a

lo azteca. A partir de ahí, y con el rigor necesario para manejar una información que en principio era transmitida por vía oral y después fue recogida por personajes con principios culturales absolutamente distintos, se puede presuponer que, al ser Tenochtitlan la culminación de un proceso de evolución cultural que duraba siglos, lo que encontremos allí puede abrir camino para la interpretación de fenómenos muy anteriores en el tiempo.

Tomando como referencia el marco cultural mesoamericano, autores como Joralemon (1971) o Coe (1973) serían algunos de los partidarios más explícitos de la continuidad: para ellos Mesoamérica puede ser vista como una comunidad homogénea de creencias y simbolismos. Otros discrepan de tal opinión. Kubler (1967; 1972) sería el exponente más conspicuo de estos últimos y se muestra, por el contrario, partidario del principio de disyunción. Pone como ejemplo comparativo el caso de las imágenes de Orfeo y del Buen Pastor estudiado por Panofsky (1960), de evidente continuidad morfológica pero profundo cambio de significado entre lo que una y otra representaban en la Antigüedad Clásica y en el Cristianismo. En un artículo posterior vuelve a incidir sobre el tema, afirmando que difícilmente se pueden interpretar los murales de Teotihuacán tomando como base de referencia las fuentes etnohistóricas acerca de los rituales en Tenochtitlan, lo que equivaldría a

interpretar las imágenes helenísticas de Palmira usando textos rituales islámicos (Kubler, 1973: 166)

El asunto es, evidentemente, de gran importancia. Hemos hablado de las fuentes en las que se inspiran las formas del arte azteca. Hemos apuntado la dificultad que entraña el buscar paralelismos entre piezas separadas, en cuanto a ejecución, por varios cientos de años. Otro tanto ocurre con los significados de dichas piezas. Si al menos cabe la posibilidad de encontrar un hilo conductor entre las obras de arte y las que las precedieron en la tradición, también cabe preguntarse si no puede pasar lo mismo en el campo de las ideas y de las asociaciones simbólicas.

Afirmar contundentemente que a partir de los significados del Postclásico se pueden interpretar las manifestaciones paralelas de épocas anteriores es algo que evidentemente conlleva muchos riesgos. En primer lugar por la propia naturaleza de nuestras fuentes de información. En no pocos casos se han debido revisar interpretaciones tenidas por acertadas durante mucho tiempo, al estar basadas no en fuentes originales, sino en interpretaciones de otras fuentes. En segundo lugar porque a nadie se le escapa la posibilidad de que en un lapso, pongamos, de setecientos años (los que median aproximadamente entre los momentos de auge de Teotihuacán y

Tenochtitlan) una imagen puede experimentar cambios notables de significados. En tercer lugar porque existen aspectos del Postclásico que aún distan de estar clarificados de manera satisfactoria.

Nicholson (1973: 72) acepta los reparos de Kubler, pero piensa que remontarse de lo que permanece vivo a lo que ya ha desaparecido para reconstruir y entender el pasado puede ofrecer resultados muy positivos si se hace con rigor crítico y disciplinado, sobre todo si partimos de la base de que lo azteca es la última síntesis de un proceso evolutivo de aproximadamente dos mil años, y que había fraguado como tal en el gran crisol de la región mixteco-poblana, nutriéndose estilística e iconográficamente de síntesis anteriores: Teotihuacán, Monte Albán, el Veracruz Clásico y Xochicalco.

Aceptar la posibilidad de la disyunción no implica que necesariamente la debamos encontrar en cualquier circunstancia. Willey (1973) se refiere a casos en Mesoamérica en los que su evidencia es irrefutable (el paso del Clásico al Postclásico en el área maya sería un buen ejemplo), pero también recuerda otros que muestran la vigencia de la continuidad (la tradición del Veracruz Central desde fines del Preclásico hasta el Postclásico), y acepta como válidos tres presupuestos asumidos habitualmente: que en Mesoamérica se da una tradición cultural

unificada -lo que entroncaría con los estudios de Kirchhoff (1943) sobre los rasgos que definen su identidad como área cultural-; que se puede hablar de un sistema ideológico unificado que englobara la religión y el pensamiento abstracto intelectual; y que, por consiguiente, podemos en principio adscribir retrospectivamente similares significados a similares signos y símbolos en sus manifestaciones artísticas.

En nuestra opinión, Mesoamérica constituye un entramado cultural en el que se pueden rastrear abundantes parámetros comunes, aunque, eso sí, con las pertinentes matizaciones, diferencias de acento y variaciones en los modos de hacer artísticos. Matizaciones, en suma, que se plasman en las obras de arte y restos arqueológicos susceptibles de ser estudiados. En opinión de Townsend (1979: 14 y 22), puede existir una matriz común de ideas, a la que todo o mucho del sistema iconográfico mesoamericano se refiere, aunque esa matriz haya que interpretarla según la peculiaridad de cada momento y lugar, por lo que cabe deducir que existe mayor disyunción en lo relativo a eventos históricos, actividades económicas y estructuras sociales que a aspectos religiosos o cosmológicos.

En efecto, casos de evidente disyunción en el aspecto económico, concretamente en el sistema de mercado y comercio, han sido estudiados y puestos de manifiesto, particularmente

para el caso de Teotihuacán y Tenochtitlan (Parsons y Price: 1970). Pero también podemos pensar que, aunque la divinidad más íntimamente relacionada en Teotihuacán con la lluvia pudiera no llamarse Tláloc como en Tenochtitlan, todo el entramado que sustentaba su culto y su lugar preeminente en el panteón del momento debió ser esencialmente idéntico al de tiempos postclásicos. En última instancia, ambas culturas se movían en semejantes coordenadas básicas de climatología: la alternancia de épocas secas y lluviosas dictaban unos parámetros de subsistencia y de producción agrícola muy parecidos.

A la hora de analizar los felinos en la escultura azteca deberemos tener en cuenta estas cuestiones. Las interpretaciones que realicemos se inscriben en el intento de desvelar las claves ideológicas de esa gran "superárea cultural", como denominaba López Austin (1973: 48) a Mesoamérica. Y, por ello, nada podrá situarse al margen de un contexto, de una historia, y hacer abstracción de lo que le rodea.

VII.1.- El significado de los felinos

Lo que tradicionalmente se ha dicho acerca del significado de los felinos puede ser resumido con dos citas de autores cuya influencia es patente en los estudios sobre el arte y las culturas prehispánicas.

Alfonso Caso (1967: 12), refiriéndose a las figuras de los calendarios, opinaba que "océlotl: significa 'tigre o jaguar'. Lo encontramos con este nombre en todos los calendarios nahuas, exceptuando el de Guatemala en donde aparece la palabra *teyolocuani* o 'hechicero'. Con el nombre de 'fiera', 'gato montés', 'tigre', etc., lo encontramos entre los otomíes, los mixtecas, los zapotecas, los mixes, los cakchiqueles, mientras que como 'hechicero' lo encontramos entre los matlatzincas y los mayas. Los quichés de Chichicaztenango lo traducen por 'dioses de las montañas', lo que nos recuerda la forma más importante del océlotl nahua que es *Tepeyollotli*, 'el corazón del monte', es decir, el jaguar como rey de las montañas, las cuevas y la noche".

Tiempo atrás Eduard Seler (1961: 467) enumeraba las posibles identificaciones de los felinos, afirmando que tales representaciones, no sólo mexicas sino también de otras culturas mesoamericanas, correspondían indistintamente a jaguares y pumas: "Para los mexicanos el jaguar era desde luego

el animal fuerte y valiente, el compañero del águila; **quauhtli-océlotl**, 'águila y jaguar', es la expresión convencional para designar a los guerreros valientes. Pero en especial, el jaguar era para los mexicanos el animal que durante el eclipse de sol se come al sol, y por lo tanto el representante de la oscuridad y de la tierra. El jaguar es el decimocuarto de los veinte signos de los días, y su imagen es en ese caso **Tlazoltéotl**, la diosa de la luna. A la misma asociación de ideas corresponde el hecho de que **Tepeyollotli**, el dios de las cavernas, el representante del oeste, el sol poniente, aparezca en figura de jaguar, y que Tezcatlipoca, el nocturno, el hechicero -propiamente la luna que aparece en el cielo nocturno- se encarna en el jaguar. Pero eso se tiene también en los pueblos de habla mexicana en Guatemala, cuyo nombre del decimocuarto signo de los días, no **océlotl**, 'jaguar', sino **teyolloquani**, 'hechicero', e igualmente en Yucatán, no **balam**, 'jaguar', sino **h-ix**, o **ix**, y en cakchiquel **yiz**. Ello corresponde a la palabra cakchiquel **ah-itx**, el hechicero".

Es necesario remontarse a tiempos olmecas para rastrear los ejemplos más tempranos de motivos felinos en la plástica prehispánica. Se ha querido ver la cultura olmeca como el ejemplo paradigmático de cómo el concepto de felino, y sus posibles implicaciones simbólicas, impregna cualquiera de sus

manifestaciones y ámbitos. Incluso se ha llamado a los olmecas "los hijos del jaguar": sus plasmaciones más evidentes serían los denominados en inglés "baby faces" y, sobre todo, los "were-jaguar" (fig.39), los cuales incorporan una serie de rasgos recurrentes, como la hendidura en lo alto de la frente, el gesto jaguarino de los labios, los colmillos más grandes que lo habitual (este rasgo no siempre aparece), las cejas flamígeras y, con menor frecuencia, una barba puntiaguda (Coe: 1965a).

El asunto es discutible, por cuanto que a cada uno de los elementos enunciados se les puede buscar otra explicación, sobre todo cuando los esquemas mencionados se quieren aplicar a figura humanas. La hendidura frontal podría corresponder a un deseo de adorno o distinción, logrado mediante la deformación del craneo en fases de crecimiento del niño, deformación que también otros pueblos mesoamericanos utilizaron, aunque buscando efectos diferentes. El gesto jaguarino de los labios más parece corresponder a la propia configuración morfológica del rostro de los habitantes de la zona: boca carnosa, labio superior que casi se pliega hacia arriba, comisuras hacia abajo, etc. La mutilación dentaria era otra práctica habitual en Mesoamérica, generalmente de carácter ritual. Y las cejas flamígeras, que podrían aludir al dios primigenio del fuego, pueden ser piel recortada, plumas, o papel cortado utilizado de

adorno, como apunta Miller en la reunión de Dumbarton Oaks (Coe, 1972: 15).

Todo ello no quiere decir que no exista relación alguna entre lo olmeca y el elemento felino, relación perfectamente factible y constatable, máxime si tenemos en cuenta la propia ubicación de la zona, la abundancia en ella de tales animales y la honda significación que los mismos tuvieron en el pensamiento mesoamericano. Incluso se ha pensado que algunas obras del arte olmeca representan la unión sexual entre un felino y una mujer. Stirling (1955: 19) fue el primero en publicar la famosa pieza encontrada en Potrero Nuevo, en la Costa del Golfo (fig. 40), que parecía venir a corroborar de manera contundente lo que se había pensado sobre su importancia para los olmecas: éstos descenderían míticamente de los felinos. No obstante, cabe la posibilidad de interpretar la obra en términos de unión sexual, a juzgar por las posturas, pero entre un felino y una mona: el primero se reconoce fácilmente por la configuración de sus extremidades, mientras que el otro protagonista tiene unos dedos que no corresponden a los pies de un humano aunque sí pueden ser los de un simio (Fuente, 1984: 328).

Coe (1965a: 14) opina que estas representaciones se pueden referir a la creación mítica de los olmecas, como descendientes

del jaguar. Otros autores han relacionado la figura del jaguar con la lluvia y el concepto de fertilidad (Covarrubias, 1946: 166; 1957: 59; Grove, 1968: 486). El propio Covarrubias (1946: lámina 4) propuso una tabla evolutiva en la que de los "baby face" se derivaban los motivos más comunes de las deidades de la lluvia en las culturas mexicanas posteriores, incluso antes de que los descubrimientos arqueológicos, sobre todo en Guerrero (Oxtotitlán) y Morelos (Chalcatzingo), sugirieran una expansión de la cultura olmeca por territorios alejados de su centro nuclear, localizado en la costa del Golfo.

Aunque interpretaciones como éstas puedan ser cuestionadas, han tenido gran predicamento en la historiografía, y se han considerado los "were-jaguar" como una representación de algo simbólico y conceptual más que étnico (Furst, 1968: 144). En Oxtotitlán, Guerrero, se descubrieron en 1968 unas pinturas murales, en muy mal estado de conservación, en la llamada Gruta Norte. En una de ellas (fig. 40) aparece un personaje humano y un animal que, a tenor de las manchas de su piel, es un jaguar. Grove (1970: 46) interpreta la escena como la unión sexual entre humanos y felinos, relacionada con los orígenes míticos de dicho pueblo. Coe (1972: 10), basándose en el color negro del personaje, lo identifica como un guerrero, y la escena como una expresión de Tezcatlipoca en tanto que deidad del linaje y la descendencia

real, y posiblemente conectado con una relación más antigua entre jaguares y poderosos chamanes, aspecto que con anterioridad había apuntado Furst (1968: 151).

Si la importancia del elemento felino constituye un tema recurrente en el análisis del arte olmeca, aunque dicho análisis se mueva entre la especulación y la inferencia a partir de otros modelos, hemos de decir que en Teotihuacán su presencia es continua, tanto en el apartado de pintura, como en el de escultura o cerámica (Corral: 1984). Hay dos rasgos en la plástica teotihuacana que introducen nuevos elementos de discusión respecto a la iconografía de los felinos. El primero se refiere a su propia figura, basada, podríamos decir, en la naturaleza, pero que incorpora detalles a primera vista caprichosos con una indudable importancia en cuanto a los contenidos de su discurso; es lo que Kubler (1972a: 20) denomina el icono "jaguar-pájaro-serpiente", el cual se puede plasmar de varias maneras: como cuadrúpedo o bípedo, en forma de bustos con yelmo, en tocados ceremoniales, como instrumentos rituales o como iconos frontales (fig. 42). Lo que les caracteriza es la yuxtaposición de elementos de esos tres animales, por ejemplo, ojos redondos y plumas de ave, fauces de felino y lengua de serpiente. Este tipo de icono se repite en lugares tan dispares como Monte Albán, Piedras Negras, Chalco o Chichén Itzá (Spinden, 1913: fig. 251). El segundo es la

repetición de escenas en las que aparecen jaguares alternados con coyotes en la pintura mural (fig. 43), alternancia que luego tendrá su continuidad en los relieves del Edificio B de Tula (fig. 38).

El propio Kubler (1972a: 36-41) interpreta dichos iconos como conjuntos adjetivales descriptivos de fuerzas naturales más que como dioses o ídolos, correspondiendo probablemente las figuras a unos sacerdotes o jefes que asumían diferentes combinaciones de parafernalia en función de diferentes rituales; luego, el icono se desvanece en tiempos mexicas por dos motivos: a) su culto se ve sustituido por el culto guerrero de águilas y jaguares, y b) se da también la separación de cultos a Tezcatlipoca como jaguar y a Quetzalcóatl como serpiente emplumada. Furst (Kubler, 1972a: 46), interviene en el coloquio de la mencionada reunión de Dumbarton Oaks y señala respecto a dicho icono que la asociación es muy antigua, remontándose probablemente a Asia, donde la combinación produce la figura del dragón, combinación que está, por otra parte, plenamente vigente en toda Sudamérica.

Otras imágenes teotihuacanas representan felinos en los que las manchas de la piel son sustituidos por dibujos parecidos a flores y conchas marinas, por lo que se les ha adjudicado una relación directa con la fertilidad,

aparentemente corroborada en una pieza (fig. 44) por su abultado vientre, como si se tratara de una hembra preñada. Los felinos sujetados por unas manos humanas (fig. 45) podrían corresponder a un emblema heráldico de un miembro recién nacido de determinada dinastía (Kubler, 1972a: 32); y a la misma asociación de ideas corresponderían los felinos en actitud de abrazarse a un maguey (fig. 46), el cual florece justo antes de morir, con lo que la asociación sería en este caso también de carácter dinástico, según Furst (en Kubler 1972a: 47). La piel del animal está cruzada por una serie de líneas de trazo doble, formando un esquema en red, que en opinión de Winning (1968: 44) se asocia al agua, la fertilidad y el culto de Tláloc.

Respecto al hecho de que aparezca junto a coyotes, animales más propios de las zonas secas nortañas, en tanto que el jaguar abunda en las tierras bajas húmedas de Veracruz y Tabasco, Kubler (1972a: 35) opina que no existen evidencias para suponer que se trata de un discurso guerrero, como en el Postclásico, sino que puede significar la resolución de una oposición en el culto teotihuacano, unificando a pueblos diferentes en un ritual común.

Finalmente, recordaremos que en Tula la alternancia de jaguares y felinos se asocia a las figuras de águilas, marcando en opinión de todos los autores el comienzo de una iconografía

en la cual el aspecto guerrero y la alusión a los conceptos militares cobran una importancia de primer orden.

Si a partir de estas aproximaciones intentáramos clasificar las obras objeto de nuestro estudio, lo podríamos hacer sólo parcialmente: unas encajarían en el esquema, pero otras quedarían explicadas sólo de manera referencial. De todas formas, y como punto de partida, podríamos establecer una primera clasificación atendiendo a los significados más evidentes y más fácilmente constatables. Después pasaremos a otras vías de acercamiento a un fenómeno complejo, que no admite interpretaciones lineales sino que requiere un constante ejercicio de relación para intentar acceder a sus claves, las cuales aún no se han estudiado de manera global.

VII.2.- Felinos, soldados y guerreros

Podríamos empezar, siguiendo lo apuntado por Selser, con la constatación de que el felino era considerado un animal fuerte y valiente. Esto lo podríamos desdoblar en dos vías paralelas: el estamento social y la milicia. Ambas con un denominador

común en el plano simbólico: la piel del animal.

Del poderío y fuerza del felino, sobre todo en caso de enfrentamiento violento con él, apenas caben dudas. Por eso no resulta extraño que trozos de piel, garras, dientes, o la piel entera, fueran adornos utilizados habitualmente en tiempos prehispánicos. Indudablemente su uso se remontaba a tiempos muy anteriores a los aztecas, pero éstos tampoco desdeñaban usarlos. Y lo hacían siempre con un sentido de dignificación de aquel que los llevaba. Era algo así como una marca de prestigio. Sahagún (1979: lib. X, cap. XXIX) nos da noticias de que ya los teochichimecas eran muy dados a usar "pellejos de tigre como manta y como asiento del señor". Entre los aztecas, los señores utilizaban unos asientos hechos de juncias y cañas, llamados *tepotzoicpalli*, que se recubrían con pieles de animales fieros como tigres, leones, onzas, gatos cervales, osos, para demostrar mayor gravedad (Sahagún, 1979: lib. VIII, cap. XI).

Las noticias sobre asientos de este tipo son muy abundantes. Sólo mencionaremos otras dos, pues introducen elementos importantes para adelantar algunas claves del fenómeno. La primera se refiere a la fiesta llamada *Ochpaniztli*, que se hacía el undécimo mes en honor de la diosa Toci, en la cual el señor se sentaba en un trono que "tenía por

estrado un cuero de águila con sus plumas, y por espaldar de la silla un cuero de tigre", fiesta en la que participaba "toda la gente de guerra, delante los capitanes y valientes hombres, en medio los soldados viejos y al cabo los bisoños" (Sahagún, 1979: lib. II, cap. XXX). Tenemos ya una asociación primordial, con la que ya nos hemos encontrado al describir las obras: la de águilas y felinos. Relacionada, además, con un estamento de mucho peso en la sociedad mexicana: el militar.

La segunda nos habla de otra fiesta, la que daban los *pochteca*, mercaderes, antes de realizar los sacrificios de esclavos. En la comida que precedía a dicho ritual, el señor también se sentaba en "un asentadero de espaldas y por estrado tenía un pellejo de tigre" (Sahagún, 1979: lib. IX, cap. XIV). La cita no aporta mayor novedad, pero no podemos dejar de señalar que se trataba de la fiesta de los mercaderes, otro de los estamentos poderosos en el organigrama social. Y los mercaderes no eran unos simples comerciantes. A su modo, ellos, como los guerreros, eran también la punta de lanza del control político mexicana.

Con su comercio aportaban riquezas a la comunidad, pero además proveían de importantes informaciones sobre otras regiones susceptibles de ser sojuzgadas. Que un comerciante mexicana fuera atacado por gentes de otros pueblos implicaba casi

automáticamente la guerra o, cuando menos, una operación de castigo contra el agresor. Y su equiparación con los guerreros era de orden transcendente: se pensaba que a su muerte se convertían en acompañantes del sol desde el amanecer hasta el cénit, honor reservado a quienes morían en la guerra o en sacrificio, mientras que a las mujeres fallecidas en el parto, llamadas *mocihuaquetzque*, mujeres valientes, correspondía acompañar al sol desde el cénit al ocaso (Sahagún, 1979: lib. IX, cap. VI). Tenemos aquí otras dos asociaciones importantes: la del comerciante (casi un guerrero) con el proceso de obtención de bienes que aseguraran la buena marcha del estado, y la del alumbramiento con un acto de guerra.

Los guerreros también contribuían a la buena marcha de los asuntos del estado, de una manera más explícita, si se quiere. Por un lado engrandecían la fronteras del imperio, entendiendo esta denominación en base a tres parámetros definitorios: expansión militar, tributo y hegemonía política (Gibson, 1971: 376). Por otro, obtenían prisioneros destinados a la piedra de sacrificios, lo que aseguraba la marcha del sol por el firmamento. Además, la milicia era una buena vía de ascenso social, hasta el punto de que Sahagún (1979: lib. VI, cap. XIV) nos dice que había dos personajes encargados de regir los asuntos de la guerra, uno noble, *tlacatécatl*, y otro plebeyo, *tlacochcálcatl*.

Las pieles utilizadas como tronos tienen su mejor reflejo en el interior del Monumento 1 de Malinalco (fig. 27). En el Códice Borbónico lo encontramos en la lámina 19 (fig. 47), como asiento de Xochiquétzal, ataviada con ricos adornos y vestimentas. En estos casos, las pieles están completas, es decir, incluyen cabeza, garras y cola. En el Tonalámatl de Aubin también aparecen, pero no incorporan, o al menos no se representan, estos tres elementos. Concretamente en las láminas 6, 9, 10, 12, 16 y 20, sirven de asiento a Tezcatlipoca, Xiuhtecutli, Mictlantecutli, Itztlacoliuhqui, Xólotl y Xiuhtecutli, respectivamente (fig. 48).

Todas ellas son ocres con manchas negras, a excepción de la de Malinalco, donde no lo podemos especificar al haber desaparecido la policromía original. Eso confirma que el felino paradigmático a la hora de ser representado es el jaguar, como señalábamos páginas atrás, o al menos el manchado. Si así fuera cabe preguntarse si dicho animal era tan abundante en el Altiplano como para que su piel fuera utilizada con tal profusión. Quizá no, pero tampoco faltaban a los mexica vías de suministro. La Matrícula de Tributos especifica algunas de ellas. En la lámina 13r (fig. 49) tenemos dos ejemplos de pieles tributadas por pueblos sojuzgados, pieles enteras aunque les faltan las uñas, y representadas de manera ciertamente naturalista.

También se utilizaban trozos más pequeños, no como asientos de elevada dignidad, sino como adorno personal. Sahagún (1979: lib. IX, cap. XIII) informa de que en la misma fiesta de los mercaderes, los esclavos iban ataviados con unos "caracolitos mariscos ingeridos en unas tiras de cuero, como de tigre", idénticas a las calzas de Quetzalcóatl, que las describe como "desde la rodilla abajo, de cuero de tigre, de las cuales colgaban unos caracolitos mariscos" (Sahagún, 1979: lib. I, cap. V). Su representación la tenemos en la lámina 22 del Códice Borbónico (fig. 50), donde también podemos observar el característico gorro cónico de Quetzalcóatl, realizado en el mismo material.

Las sandalias, que no eran usadas corrientemente como calzado, eran otro signo distintivo de dignidad o categoría. Más aún las hechas en piel de felino, utilizadas por los señores como aderezo ritual para algunas ceremonias (Sahagún, 1979: lib. VIII, cap. IX).

Estos adornos, de pequeño tamaño pero muy significativos en cuanto a contenido simbólico, nos llevan al terreno de la valentía. Y la valentía estaba indisociablemente unida a la guerra. El propio tlatoani, en el primer discurso que pronunciaba a sus súbditos tras ser entronizado, los exhortaba a huir de la vida disipada, a ser honrados, castos, religiosos

y a esforzarse en las tareas agrícolas y en las militares. Definía al hombre sacrificado y venturoso como aquel que siempre reza y está en guardia, "y le hace merced de que sea fuerte, valiente y vencedor en la guerra, y le hace merced que sea contado entre los soldados fuertes y valientes que se llaman *cuauhpétlatl* y *ocelopétlatl*" (Sahagún, 1979: lib. VI, cap. XIV). La traducción de ambos vocablos sería "estera de águilas" y "estera de tigres", aludiendo a la órdenes militares así conocidas.

La asociación de felinos con soldados valientes también tenía su traducción en el ritual. Así, en la fiesta *Dey Tecuilhuitl*, correspondiente a las calendas del octavo mes del calendario indígena, los capitanes valerosos llevaban como rasgo distintivo unos plumajes sujetos a la espalda, llamados *quauhtzontli*, rematados por flores que salían de una especie de vasitos de cuero de tigre (Sahagún, 1979: lib. III, cap. XXVII).

Entre las divisas de guerra, realizadas en pluma rica, había una que incorporaba el llamado *ocelotlachicómitl*, o cántaro forrado de piel de jaguar (Sahagún, 1979: lib. VIII, cap. XII). Así mismo, realizaban con plumas el *chimaltetepontli*, o rodela en la que se representaban piernas de felino o de águila, y que eran utilizadas con carácter

ritual en la fiesta del mes Xócotl-Huetzi, en honor de Xiuhtecuhtli (Sahagún, 1979: lib. II, cap. XXIX). Eran parte del aderezo de quienes habían capturado prisioneros que serían sacrificados. Otro estandarte militar de los mexica incorporaba la imagen de un águila descendiendo para apresar a un tigre (Clavijero, 1982: lib. VII, 24).

De todos estos elementos no nos quedan restos en la escultura azteca, lo cual no quiere decir que no fueran representados en su momento. Probablemente han desaparecido de nuestra vista al perderse la capa de pintura que las recubría. Pero nos dan idea de la importancia que tenían como reflejo del valor de quien los ostentaba.

Entre esas personas señaladas ocupaban un lugar destacado los guerreros-jaguar, agrupados en una especie de orden militar o cuerpo de élite del ejército. Según Chimalpahin (1982: 198) su status social era de los más elevados, aunque no tanto como el de la nobleza de nacimiento. Ejemplifica el asunto con el caso de Popocatezin, un caballero-águila que fue nombrado señor de Chalco Amecamecan, pero que finalmente fue muerto por los nobles, quienes consideraron una afrenta comparativa aquel ascenso en el organigrama y su consecuente marginación. Compartían el honor con los guerreros-águila. Y, como éstos, se ataviaban con una indumentaria alusiva al animal bajo cuya

férula se agrupaban. En la fiesta del mes Ochpaniztli se realizaban ceremonias en honor de la diosa de la tierra en su caracterización de Tlazoltéotl. Uno de los rituales incluía juegos de guerra entre ambas órdenes militares (Caso, 1971: 341).

Ya hemos descrito una escultura monumental que representa a uno de estos caballeros-jaguar (fig. 9). Si nos remontamos en el tiempo, vemos que no se conservan restos de figuras parecidas correspondientes a Tula, aunque Sanders (1971: 34) afirma que el antecedente de las órdenes militares mexicas está en dicha ciudad, en algunas de cuyas obras artísticas los personajes de elevado rango están acompañadas de águilas, jaguares o coyotes, como animales totémicos. Lo podemos ver en un relieve tallado en un pilar tolteca (fig. 51). Sin embargo, sí existen antecedentes en pinturas murales de Teotihuacán, por ejemplo en el Pórtico 1 del Palacio de Zacuala (fig. 52), aunque aquí cabe preguntarse si lo que se representa es un guerrero-jaguar o un jaguar con atributos guerreros (escudo, flechas, etc.), dado que no se observa ningún rasgo del personaje humano.

En esta pintura teotihuacana hay otro elemento que puede sorprender: la piel del felino no se representa de la manera habitual, es decir, manchas oscuras sobre fondo ocre, sino a

base de una especie de grandes escamas, lo que nos recuerda a otras figuras teotihuacanas de felinos con la piel reticulada, como el que aparece en el Pórtico 10 del Palacio de los Jaguares (fig. 45).

Esto nos lleva a plantearnos la naturaleza de los trajes guerreros, y particularmente de los guerreros-jaguar, en tiempos aztecas. Hemos visto que en la Matrícula de Tributos aparecían pieles enteras de felinos que probablemente fueran utilizadas como trono por los grandes señores. Indudablemente con dichas pieles también cabía cortar un auténtico atavío, utilizado en el campo de batalla con una finalidad doble: asimilar la fuerza del animal y provocar temor en el adversario (Broda, 1982a: 123). Pero los trajes guerreros también eran realizados en plumas (por lo general ricas, aunque podían ser baladís). Probablemente su uso se reservaba para ceremonias y actos rituales, no para ser utilizados en el campo de batalla. En la propia Matrícula de Tributos hay una serie de láminas (3r, 3v, 4r, 5r, 6v, 9r, 10r, 15r y 16v) en las que aparecen tales trajes ya confeccionados (fig. 53), que luego serían redistribuidos en Tenochtitlan entre los militares en ascenso jerárquico (Carrasco, 1971: 363).

Todas estas referencias a la valentía, a las órdenes militares, a la guerra, tienen otras plasmaciones. Los felinos

que flanquean la entrada al Monumento 1 de Malinalco (figs. 10 y 11) serían buenos ejemplos. No porque incorporen atributos específicamente militares, sino por el contexto en que se inscriben: particularmente su ubicación, como si de una fortaleza simbólica se tratara, y la alternancia en su interior de águilas y felinos. Alternancia que también va a tener su plasmación en la literatura, por ejemplo en un poema donde leemos:

"Con Aguilas y con Tigres
haya abrazos, oh príncipes.
Hacen estruendo los escudos.
Esta es la unión para hacer cautivos.

(...)

Con rodela de águilas
se entrelazan banderas de tigres

(...)

Se revolvió y fue estruendosa la guerra."

(Leander, 1981: 207. Traducción de Angel Mª Garibay).

Según Caso (1981: 88-89) en el calendario ritual eran particularmente importantes las fiestas que realizaban los mexica en honor del sol el día "4 movimiento", probablemente ante el llamado "Calendario Azteca", en el edificio Quauhxicalco. En dichas fiestas tenían un protagonismo

particular los señores y las órdenes militares. Sería lógico, si tenemos en cuenta que el sol constituía de alguna manera la divinidad suprema; los señores encarnaban la más alta dignidad a la que se podía acceder en una ordenación social reflejo del inmutable orden cósmico; y los guerreros valientes constituían unos pilares sobre los que en buena medida descansaba el orden instituido. Como afirma Townsend (1979: 12) los términos "estado" y "religión" estaban asociados inseparablemente, y los acontecimientos históricos eran representados en términos de procesos rituales de marcado carácter cosmológico.

Los soldados como pilares de un orden. Orden físico, político y cosmológico. En todos ellos el soldado, el estamento militar, es importante. Físico, pues cada barrio de Tenochtitlan contaba con su templo y casa de los guerreros (Pasztory, 1973: 152). Político, pues la fuerza militar era la garantía de la bonanza del estado: la culminación del estado, del orden estatal, se personificaba en el tlatoani, y según las fuentes del siglo XVI, los pilares del palacio de Moctezuma estaban decorados con águilas y jaguares (Lombardo de Ruiz, 1973: 152). Cosmológico, pues la guerra fue creada para que el sol pudiera ser alimentado, como nos cuenta la Historia de los Mexicanos por sus pinturas (Garibay, 1979: 34).

En el tambor de madera de Malinalco (fig. 21) los felinos,

junto a las águilas, también funcionan como auténticos pilares de unas concepciones evidentemente transcendentales. En páginas precedentes describimos con brevedad sus figuras, pero si nos detenemos en el desarrollo de la escena (fig. 54) podremos comprender de manera más cabal el asunto. En cierto modo, nos hallamos ante un compendio paradigmático de lo que en este capítulo estamos desarrollando, y también nos abre las puertas de esa íntima relación entre lo humano y lo transcendente, entre los fenómenos sociales y su correlato mítico-religioso.

Decimos que los felinos funcionan como pilares, y no sólo de manera simbólica, sino incluso física: sus figuras aparecen en las patas del huéhuetl, es decir, lo sostienen y a la vez sirven de unión entre el mundo material (el suelo, o lugar donde se apoyaban) y el mundo conceptual que se desarrolla en sus paredes. ¿Qué sostienen los felinos y el águila? Dos registros superpuestos. En el primero, una banda donde aparecen cinco escudos adornados con borlas de plumón, por detrás de los cuales se entrelaza el símbolo atl-tlachinolli, agua quemada, guerra. En el segundo tenemos un personaje ataviado a la manera de los guerreros-águila, empuñando sendos objetos que pueden ser una flor y una sonaja. En el lado opuesto, el signo nahui-ollin, "4 movimiento", correspondiente al quinto sol o época actual. Lo flanquean un águila y un felino, que a su vez dan la espalda al caballero-águila y caminan erguidos hacia el

signo calendárico. Mejor dicho, no caminan, sino que bailan, a tenor de las volutas que parecen emitir sus pies. Volutas también de guerra, atl-tlachinolli.

El conjunto se estructura como una metáfora del orden cósmico. El signo nahui-ollin preside la escena, una escena que nos habla de la época actual. Atrás un caballero-águila en actitud de danza ceremonial con un águila y un felino a los lados. La diferencia de escala entre el caballero-águila y los dos animales a su lado nos puede hacer pensar en el primero como una representación del sol, a manera de águila que asciende en el firmamento junto a su séquito de guerreros valientes. La base que sustenta la posibilidad de que el sol no se detenga fatalmente, y el quinto sol desaparezca, radica en la guerra, representada en la banda o registro inferior. Y quienes hacen posible la guerra son los guerreros valientes, las águilas y felinos que aparecen en las patas escalonadas, tocados con el aztaxelli u ornamento a base de plumas propio de tales personajes (García Payón, 1946: 63). En la escena también aparecen símbolos de sacrificio: los pamitl o banderines que enarbolan águilas y felinos y los cuchillos de pedernal entre las plumas de las águilas. Finalmente, la forma circular del tambor posibilita el perfecto engarce entre morfología y función simbólica: la escena es un círculo sin comienzo ni final (Huxley, 1974: 187) o, como decíamos páginas atrás, la

historia no es lineal sino eternamente repetida.

VII.3.- Valentía y guerra en un mundo ritualizado

La guerra y las órdenes militares como reflejo de un orden cósmico, su trascendencia en la organización social y política de los aztecas, así como el hecho de que todo esto haya sido representado en un huéhuetl, nos lleva a los instrumentos musicales realizados en piedra (figs. 28, 29 y 30). La importancia de la música entre los aztecas ha sido estudiada por varios autores (Martí: 1955; 1961; 1978; Kurath y Martí: 1964; Kurath: 1967; Estrada: 1984). Su existencia está íntimamente unida a la de los pueblos nesoamericanos. Incluso, según los Anales de Cuauhtitlán, las ciudades surgen cuando en ellas aparece la música:

"Se estableció el canto
se fijaron los tambores,
se dice que así
principiaban las ciudades:
existía en ellas la música".

(versión de León-Portilla, 1977: 39).

El hondo arraigo de la música adquiere, si cabe, mayor importancia por la transcendencia de la transmisión oral de conocimientos, costumbres, relatos históricos, etc., entre los pueblos prehispánicos. Esa transmisión oral encuentra un apoyo inmejorable, por sus virtudes mnemotécnicas, en los ritmos, que coadyuvaban a recordar, por ejemplo, el contenido de los códices pictográficos (León-Portilla, 1977: 66), de tanta importancia en la memoria colectiva de los antiguos mesoamericanos.

Sahagún (1979: lib. III, cap. VIII) nos dice que "les enseñaban todos los versos del canto, para cantar, que se llamaban divinos cantos, los cuales versos estaban escritos en sus libros por caracteres". Y no sólo eran los contenidos religiosos los que buscaban esa manera de anclaje en la memoria. También lo hacían con otro tipo de conocimiento, más apegado a sucesos reales o a pasajes de la historia. Durán (1967: t. I, cap. XXI) nos habla del cuicacalli, o "casa del canto", donde se enseñaba a cantar y a danzar a los jóvenes, con una estricta disciplina que castigaba a quienes no acudían o incurrían en errores. Clavijero (1932: lib. VII, 49) al referirse a la instrucción en general dice que "poníanles en metro los sucesos y enseñábanles a cantarlos".

En este tipo de recitados debieron jugar un papel fundamental dos componentes básicos: la prosodia y el ritmo, es decir, pronunciación y acento por un lado, y sucesión de pausas y cortes por otro. El contenido, ya lo hemos dicho, podía variar de naturaleza. El ritmo, no es difícil suponerlo, lo podían marcar instrumentos de percusión, como lo podemos ver en la lámina 4 del Códice Borbónico (fig. 55), donde el huéhuetl utilizado también tiene patas escalonadas y está cubierto por una piel que puede ser de felino, a juzgar por las manchas representadas.

Tampoco es difícil suponer que la música prehispánica, sobre todo en sus facetas más cercanas a ceremonias o actividades rituales, no era una actividad pensada para provocar una emoción meramente estética o un entretenimiento más o menos agradable, sino que su función primordial sería la de servir como acto propiciatorio en honor de los dioses y, a la postre, provocar una suerte de fanatismo religioso (Martí, 1978: 7).

Dicho fanatismo estaría íntimamente unido a las concepciones ideológicas. Y en el campo de la ideología jugaban un papel destacado los asuntos relativos a la guerra. Por eso tampoco resulta sorprendente que entre la parafernalia de guerra utilizada por los señores figurara un tambor que estaba

"pintado como de cuero de tigre" y cuyas faldas se realizaban con plumas ricas (Sahagún, 1979: lib. VIII, cap. XII).

La órdenes militares de los guerreros-águila y de los guerreros-jaguar, además de ser una fuerza de choque, de élite (Davies, 1973b: 190), tenían como misión capturar el mayor número posible de prisioneros que posteriormente serían sacrificados (Muñoz Camargo, 1947: 31). Pues bien, en las ceremonias del mes Panquetzaliztli, en honor del dios Páinal, los teponaztli servían como piedra de sacrificios (Sahagún, 1979: lib. II, cap. XXXIV), tras unas escaramuzas protagonizadas por esclavos divididos en dos bandos, uno de ellos ayudado por soldados mexicas. Se cierra un círculo que va del ritmo al ritual, de los tambores a las ofrendas supremas: las del sacrificio humano.

Pongamos un ejemplo. Uno de los rituales celebrados periódicamente en Tenochtitlan era el del sacrificio gladiatorio (fig. 56), estrechamente relacionado con las órdenes militares de los caballeros-águila y caballeros-jaguar, pues participaban dos guerreros de cada una de las órdenes, y que se realizaba en honor de Xipe Tótec, el dios de la vegetación, durante el mes Tlacaxipehualiztli (Sahagún, 1979: lib. II, cap. XXI). En esencia consistía en una lucha desigual, al menos en cuanto a provisión de armas se refiere, entre un

prisionero y un guerrero mexicana. El prisionero, además de estar en inferioridad de condiciones, dado que para defenderse sólo tenía una espada de madera, con bolas de algodón pegadas en vez de navajas de obsidiana incrustadas, un escudo y cuatro palos a modo de lanzas, era atado por el pie al *temalácatl*, una piedra redonda utilizada a tal fin, y de gran importancia en el calendario y las prácticas rituales, hasta el punto de que su inauguración se realizaba con toda pompa (Chimalpahin, 1982: 175). Algunos autores sugieren que el propio Calendario Azteca o Piedra del Sol (fig. 26) era también una piedra para el sacrificio gladiatorio (Padden, 1967: 35).

De todas maneras, cabía la posibilidad de que el prisionero no fuera derrotado a las primeras de cambio, pues generalmente se trataba de personas que se habían distinguido por su valor en el campo de batalla. Entonces subía otro guerrero y lo intentaba de nuevo, hasta que finalmente era herido: en ese momento se le arrancaba el corazón y era desollado (López Austin, 1967: 16). El sacerdote encargado del sacrificio era llamado Yohuallahuan, o Bebedor Nocturno, nombre aplicado a Xipe y sobre el que volveremos más adelante.

También nos han llegado noticias de algún prisionero que no pudo ser vencido y fue enviado como capitán de algún puesto fronterizo mexicana, a fin de que no se rebelase (Códice Tudela,

fol. 12v). Se trata, sin duda, de la historia de Tlahuicole, citada una y otra vez como ejemplo de ese fanatismo que antes mencionábamos. De origen tlaxcalteca, fue hecho prisionero por los mexica pero no lo pudieron derrotar ante el **temalácatl**. Fue destinado a una campaña militar contra los tarascos, pero al final él mismo pidió ser sacrificado como correspondía a lo que el destino le había marcado (Caso, 1981: 98). Morir en honor del sol para luego convertirse en su privilegiado acompañante no era visto como una desgracia sino como una distinción. Un honor reservado a unos pocos elegidos.

El honor, el prestigio, eran elementos muy importantes en la escala de valores de los antiguos mesoamericanos. Sobre todo en lo que se refiere a la imagen arquetípica del ideal humano, el personaje esforzado y valiente. Un personaje que ocupaba un lugar relevante en actividades destacadas, como participar en las guerras, y en otras no menos trascendentes, como las ceremonias y los rituales. Ceremonias y rituales que constituían el hilo conductor, el nexo de unión, entre las concepciones míticas y las actividades cotidianas, entre el mito y la realidad (Broda, 1971: 319).

El universo conceptual de los aztecas puede verse como un todo estructurado en tres registros superpuestos. El inferior corresponde al horizonte humano, a la contingencia cotidiana, a

la lucha por la supervivencia, a la materialidad de los fenómenos naturales, a la sucesión de acontecimientos históricos. El intermedio es el mundo del ritual, de las ceremonias religiosas, del protocolo social sacralizado, de los calendarios rituales, de la representación de un orden transcendente. El superior pertenece a ese orden transcendente, inmutable y dinámico a la vez, en el que las ideas se estructuran en un proceso mitopoético que da sentido a cualquier acontecimiento, sea de la naturaleza que sea y bien pertenezca a un registro o a otro. El conjunto puede ser considerado como una hierofanía en la que objetos, cosas, animales, personas y acontecimientos podían expresar algún aspecto de lo sagrado (Townsend, 1979: 28).

Si en la descripción de estos tres registros seguimos un orden inverso nos encontraremos con una especie de juego de espejos: el mito se refleja en el ritual, y éste, a su vez, se debe reflejar de alguna forma en la vida cotidiana. El mito y el ritual tenían una importante función en la legitimación de las condiciones socio-políticas y económicas existentes, entendiendo legitimación en términos de una "formulación coherente de la estructura y articulación del sistema social, así como de sus relaciones con la naturaleza" (Broda, 1985: 434). En el fondo de la cuestión subyace la idea de lo sagrado, de manera que "la sociedad y la naturaleza descansan sobre la

conservación de un orden universal, protegido por múltiples prohibiciones que aseguran la integridad de las instituciones, la regularidad de los fenómenos", por repetir las palabras de Caillois (1984: 147).

Ahora bien, estos tres registros no son independientes uno del otro, sino que, muy al contrario, se interrelacionan estrechamente. Y cualquier fenómeno tendrá su correlato en los otros dos, evidentemente. La guerra, por ejemplo, es una actividad humana, basada en última instancia en un deseo de mejorar las condiciones de vida, es decir, de avanzar en la lucha por la supervivencia -aunque sea a costa de otros grupos-. Su réplica en el mundo ritual estará en el sacrificio gladiatorio, en la inmolación de los prisioneros. Y en el último estadio, el sol, los dioses, necesitan de la guerra para la perpetuación del orden cósmico.

Esto también puede ser interpretado a la inversa. Como los dioses necesitan de la guerra y de los sacrificios para subsistir, se practicarán ritos y ceremonias a tal efecto. Y para ello será necesario que la guerra exista en la realidad. De ahí que el prestigio, la guerra y el poder puedan ser vistos como máquinas transformadoras de la ideología en realidad social. El mito representará la teoría de la realidad. El rito, la experiencia que comprueba su verdad, el modelo y prototipo

de la realidad tal como debe ser (Erdheim, 1982: 202).

Como decíamos casi al principio, los mexica hacen la guerra porque se dicen el pueblo del sol, o, mejor dicho, se dicen el pueblo del sol para justificar ideológicamente sus afanes expansionistas. La ritualización de la guerra tenía su manifestación paradigmática en las llamadas "guerras floridas" que, como se sabe, tenían como único fin la captura del mayor número posible de prisioneros que luego serían sacrificados. Los cronistas nos informan abundantemente al respecto. Sólo mencionaremos un dato, sacado de Chimalpahin (1982: 182), quien nos habla de una guerra florida entre mexicas y chalcas que se prolongó durante ocho años. Pero, apunta, si en la batalla se apresaba a un noble mexica, o viceversa, a un noble chalca, los dejaban libres, reteniendo sólo a los vasallos.

Esto es importante, porque lo que nos está diciendo es que el orden cósmico necesitaba, en principio, de la guerra para su mantenimiento, pero a la vez nos confirma que era el orden social el que necesitaba del mito para perpetuarse. Perpetuarse, además, en beneficio de la clase dominante, de los pipiltin. La idea es analizada en profundidad por Padden (1967: 38 y sigs.), quien afirma que entre 1451 y 1454 hubo en el Altiplano graves problemas climáticos, así como varios desastres naturales. La situación se deterioró de tal manera

que el estado de pre-estallido social era evidente. En ese momento las clases dirigentes de los distintos señoríos tenían más cosas en común que lo que cada una de ellas tenía con sus respectivos vasallos. Una de las soluciones fue la instauración de la guerra florida: regulando la actividad militar y cerrando las fronteras a los macehualtin, la clase dominante se perpetuaba en el orden, en el mito y en el rito. De ahí que la ascensión social de los guerreros debería pasar por un nuevo cedazo: la de la sumisión total al sistema.

Y otro tanto ocurre con el propio sacrificio gladiatorio. Los cronistas nos proporcionan abundantes informaciones sobre cómo el tlatoani invitaba a presenciar tales ceremonias no sólo a los gobernantes de los señoríos conquistados, y por tanto aliados de Tenochtitlan, sino también a los de territorios enemigos, éstos últimos siendo ocultados convenientemente para no despertar la susceptibilidad del pueblo llano. Estamos ante unas relaciones políticas ritualizadas: se plasmaba así la sumisión de los pueblos sojuzgados y se reflejaba la estabilidad de unas condiciones políticas de equilibrio con los que no habían sido sometidos (Tlaxcala, Huexotzinco, Cholula, etc.), con los que se instaura la guerra florida de manera permanente (Broda, 1985: 454).

Podíamos concluir con Erdheim (1982: 207) afirmando que

"la guerra es el factor causal que produce la situación social en la que la ideología aparece como verdad absoluta. La clase gobernante necesitaba la guerra florida y las guerras contra los demás pueblos en gran parte para comprobar su fidedignidad: así recibía su ideología la calidad legitimadora".

La guerra entre los mexica, sobre todo a partir del afianzamiento de su hegemonía político-militar, tiene un carácter evidentemente sacrificial (Duverger, 1983b: 93). En principio fue de conquista, pero posteriormente su objetivo primordial era la consecución de prisioneros destinados al sacrificio y, consecuentemente, al mantenimiento del orden cósmico. Economía, poder, ritual y cosmología se configuran como eslabones de una cadena homogénea. En la guerra, y en los rituales a ella asociados, los felinos, bien como concepto -valentía-, bien como atributo -adornos o trajes-, jugaban un destacado papel. Las obras que estamos analizando así nos lo confirman. Eran los garantes de un orden social y, a su vez, participaban en elevadas ceremonias emulando un orden superior. Entonces también nos podemos preguntar por su protagonismo en ese ámbito transcendente, en el estado más elevado de la hierofanía, en el mito, entendiéndolo, según Eliade (1963: 15) como algo que nos cuenta una historia sagrada, un acontecimiento perteneciente al tiempo primordial, a los comienzos en los que los seres sobrenaturales crearon el cosmos

y sus infinitas manifestaciones parciales, bien sean de orden natural, bien del ámbito del comportamiento humano o bien de las creaciones abstractas del hombre, como las instituciones.

VII.4.- Eclipses y cosmogonía

Comenzaremos recordando las palabras de Seler, según las cuales una segunda identificación de los felinos es la del animal que durante los eclipses devoraba al sol. Esta es una creencia que no se circunscribe a tiempos prehispánicos, sino que se sigue constatando en regiones con fuertes pervivencias de antiguas tradiciones. Y también caben las variaciones: en algunas zonas de las tierras bajas mayas, donde aún se venera en cierto modo al sol y a la luna, cuando se produce un eclipse se cree que es la luna la que está siendo atacada por un jaguar y que, por tanto, necesita ayuda; para ello, para ayudarla, la gente canta, grita, toca tambores y dispara sus armas (Villa Rojas, 1969: 236).

En principio, en las obras objeto de nuestro estudio no encontramos ninguna que represente explícitamente este concepto

o creencia. No obstante tenemos tres relieves en los que se plasma algo cercano a lo que estamos tratando: el numeral "4 tigre" (figs. 24, 25 y 26). Como ya hemos mencionado, dicho glifo calendárico corresponde a una de las eras cósmicas anteriores a la actual, a la primera concretamente, pero a su vez representa la fecha y el elemento de su destrucción. Y la destrucción del mundo puede ser entendida como un eclipse definitivo, sin vuelta de hoja. Recordemos que en las ceremonias del Fuego Nuevo, en el cambio de atadura de años, el concepto era similar: se observaba el firmamento para tener la certeza de que los astros no se habían detenido irremisiblemente, señal de que el sol volvería a resplandecer en el horizonte tras su paso (una suerte de eclipse) por el inframundo.

La Historia de los mexicanos por sus pinturas (Garibay, 1979: 27-30) nos relata que cuando los cuatro dioses primigenios, hijos de la dualidad suprema, acabaron de crear a los otros dioses, a los hombres, los cielos y los infiernos, Tezcatlipoca, al ver que había poca claridad, se hizo sol (el de la primera era cósmica). Entonces los otros dioses crearon a los gigantes, que comían bellotas y arrancaban árboles con sus manos. Pasados trece veces cincuenta y dos años, Quetzalcóatl pegó al sol, es decir a Tezcatlipoca, con un bastón, derribándolo al agua. Este se convirtió allí en tigre y salió

a matar a los gigantes. Según la leyenda, esto se nota en la Osa Mayor, que parece que baja hacia el agua, lo cual se debe a que dicha constelación es en realidad Tezcatlipoca, su memoria y recuerdo. Aún había de continuar Tezcatlipoca convertido en tigre durante otros trece períodos de cincuenta y dos años, pasados los cuales dio un golpe a Quetzalcóatl, éste dejó de ser sol y se levantaron grandes vientos que acabaron con la segunda era cósmica. Y también la cuarta era acabó porque Tezcatlipoca provocó un diluvio que anegó la tierra.

Volvemos sobre un asunto que ya mencionábamos antes: el protagonismo de Tezcatlipoca y Quetzalcóatl en el mundo de las ideas mexicas. Protagonismo antagónico y complementario, podíamos decir, pues mientras el segundo se reviste por lo general con un aura de dios benevolente y civilizador, el primero encarna fuerzas más oscuras y negativas. Tezcatlipoca es, sin duda alguna, uno de los dioses principales en el panteón mexica. Ya hemos hablado de los cuatro Tezcatlipoca como dioses primigenios. No entraremos en detalles, pero sí conviene detenerse brevemente en él, pues con cierta frecuencia se le identifica con las representaciones de felinos.

El protagonismo citado, referente a las eras cósmicas no acaba ahí. Tras el fin del cuarto sol, era necesario crear el espacio, el espacio físico donde pudieran desenvolverse los

hombres y las demás criaturas de la naturaleza que habían de ser creadas. A tal fin, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se introducen en el cuerpo de Tlateutl (la tierra), el primero por la boca y el segundo por el ombligo, se juntan en el mismo corazón de la tierra, se convierten en árboles y levantan el cielo (Garibay, 1979: 105). Así mismo, el propio Tezcatlipoca se convertirá en Mixcóatl-Camaxtli y, frotando dos palos, proporcionará fuego a la nueva humanidad (Nicholson, 1971b: 400) en una fecha "2 caña", idéntica a la de las posteriores celebraciones de la atadura de años o ceremonias del fuego nuevo, mientras que a Quetzalcóatl le corresponderá descender al inframundo para recoger los huesos con los que había de formarse el primer hombre.

Según Motolinía (1984: trat. I, cap. II), Tezcatlipoca "era el dios o demonio que tenían [los mexica] por mayor, y a quien más dignidad atribuían"; en su honor se cocían unos tamales de semillas mientras tañía un atabal, tamales que luego eran ingeridos a manera de comunión ritual, pues "se convertían en carne de Tezcatlipoca (...) de la misma manera que quien podía comía carne del sacrificado". Ponce (1953: 372) lo menciona inmediatamente después de la dualidad suprema, Ometochtli- Omecíhuatl, incluso delante del dios tribal de los mexica, Huitzilopochtli, en su relación de divinidades, y apunta que también se le llamaba Tlitacahuan, "cuyos esclavos

somos", es decir, un dios temido que juzga, castiga, da y quita arbitrariamente (Krickeberg, 1980: 207), Telpochtli, Yaotl, Yohualli Ehecatl e Ipalnemoani, dador de las grandes riquezas y señoríos. También se le conocía como Mcyocoya(ni), "que quiere decir que es todopoderoso, o que hace todas las cosas", sabiendo todos los pensamientos, estando en todo lugar y conociendo los corazones de la personas, según la Historia de los Mexicanos por sus pinturas (Garibay, 1979: 24).

En el tonalpohualli, o calendario adivinatorio, el signo "Ce Miquiztli", correspondiente a Tezcatlipoca, era en parte de buen augurio, si los nacidos en él eran devotos, honrados y hacían penitencia, y en parte de mal pronóstico, porque Tezcatlipoca tan pronto concedía favores como cambiaba la fortuna de los poderosos (Sahagún, 1979: lib. IV, cap. IX). Y esto no lo hacía por imperativos de orden moral, pongamos por caso, sino más bien por capricho impredecible. Tan pronto es un dios creador como una fuerza destructora. Incluso se tenía por mal augurio que se metieran en casa unos animalillos de orina hedionda, los épatl, especie de zorrillos (Serna, 1953: 212), a quienes se consideraba imagen de Tezcatlipoca. Cuando dicho animal orinaba se decía "Tezcatlipoca ha ventoseado" (Sahagún, 1979: lib. V, cap. IX), considerándose el hecho como una burla del dios.

Y esto, que quizá pueda parecer una irreverencia al tratarse de uno de los dioses principales, no es tal. Y no lo es por ese carácter caprichoso del dios, esa arbitrariedad en sus decisiones, esa indefinición de lo que puede suceder en virtud de su aleatorio deseo. Es más, Tezcatlipoca, cuando no era propicio a los deseos de la gente, era insultado de manera contundente: "Tú, Tezcatlipoca, eres un puto y hasme burlado y engañado" (Sahagún, 1979: lib. IV, cap. IX). Contundente, porque en un mundo tan ritualizado como el mexicano, y donde la religión impregnaba de alguna manera hasta los acontecimientos más banales, sorprende ese calificativo, máxime si se aplica a tan alta dignidad. Tal como se utilizaba el vocablo, "Puto" se puede traducir por sodomita. Significa, además, "corrupción, pervertido, excremento, perro de mierda, mierducha, infame, corrupto, vicioso, burlón, escarnecedor, provocador, repugnante, asqueroso. Llena de excremento el olfato de la gente. Afeminado. Se hace pasar por mujer. Merece ser quemado, merece ser abrasado, merece ser puesto en el fuego. Arde, es puesto en el fuego. Habla como mujer, se hace pasar por mujer", de acuerdo con los **Códices Matritense y Florentino** (López Austin, 1980, II: 274-275).

Tenemos, pues, un dios reverenciado y temido, invocado y vituperado. De acuerdo con Nicholson (1971b: 412), estamos ante un dios viril, siempre joven, omnipotente, omnipresente y

omnisciente, sin el cual las criaturas se hallaban completamente desamparadas. Además se manifiesta bajo diferentes aspectos cuasi-independientes, lo que quizá tenga su origen en deidades diferentes que en determinado momento se identifican teocráticamente con Tezcatlipoca: Iztli, una deidad calendárica; Ixquimilli-Itztlacoliuhqui, una concepción algo oscura, probablemente relacionada con la justicia punitiva; Tepeyollotl, probablemente un dios terrestre relacionado con el jaguar, cuyo origen habría que situarlo en la zona oriental de Mesoamérica; Tecciztecatl-Metztli, la deidad lunar en su aspecto masculino; y Chalchiuhtotollin, su forma teofánica más común, otra deidad calendárica.

También tiene otras atribuciones. Según Caso (1981: 42-46) significa el cielo nocturno, por lo que se le conecta con los dioses estelares, con la luna y con los que significan muerte, maldad o destrucción. De ahí su identificación/antagonismo con Huitzilopochtli: éste representa el cielo del día, mientras que Tezcatlipoca el de la noche. La dualidad Tezcatlipoca-Tezcatlanextia se puede traducir como "espejo que por la noche ahúma y durante el día ilumina las cosas" (León-Portilla, 1977: 146). Es Telpochtli, el eternamente joven y patrono del telpochcalli, o escuela de los macehualtin, donde había un templo a él dedicado, el Telpochtlixtli (Torquemada, 1976: vol. III, lib. IX, cap. XXX), por contraposición a

Quetzalcóatl, patrono del **calmécac**, o escuela de los nobles o **pipiltin** (Padden, 1967: 29), y **Yáotl**, el enemigo, el guerrero. Como patrono de los príncipes recibía el nombre de **Nezahualpilli**, el príncipe que ayuna. Su signo del día es el cuchillo de pedernal, y entonces se llama **Técpatl**. Como joven decidido, rapta a Xochiquetzal, la diosa de las flores y del amor, esposa de Tláloc en ese mito. Su color asociado es el negro. Y finalmente, su rumbo es el norte, región de los chichimecas, de las tribus cazadoras, cuyo dios es **Mixcóatl**, y a él se asocian el frío, la noche, el invierno, los vientos helados y violentos. Podía aparecer en forma de mono, y hablaba por la esplada (¿ventriloquía?), o en forma de ave (Garibay, 1979: 112).

El elemento más característico de su atavío es el espejo humeante: uno colocado en su sien y otro en el fémur del pie que le arrancó el monstruo de la tierra, Tlaltecuhltli. El de la sien aparece con toda claridad en uno de los glifos calendáricos mencionados antes, concretamente en el del Calendario Azteca (fig. 26), por lo que podemos deducir que aquí se alude directamente a Tezcatlipoca, en su caracterización de jaguar, como sol de la primera época cósmica y elemento, a su vez, de su destrucción.

El pie arrancado quizá sea el hilo conductor que le

relaciona con la Osa Mayor, que mencionábamos antes, la cual se puede concebir como una figura con un solo pie (Krickeberg, 1980: 21). El humo se puede referir al "incienso y cosas odoríferas" que Tezcatlipoca llevaba en su espejo, de acuerdo con la Histoire du Mechique (Garibay, 1979: 111). También significa fama y gloria (Sullivan, 1963: 145), y se aludía con él a la memoria de algún personaje importante: "Aún no se ha deshecho el humo, o la niebla de él. Que quiere decir aún no se ha perdido la memoria de su fama y de su loa" (Sahagún, 1979: lib. VI, cap. XLIII). El espejo puede significar varias cosas. El discurso del gobernante a su pueblo es comparado a un espejo: "He aquí el mismo rey y señor, cuyas palabras debes de recibir y guardar en tu corazón, y su doctrina debes tener por espejo" (Sahagún, 1979: lib. VI, cap. XV). Pero también es el espejo adivinatorio de Tezcatlipoca, el símbolo de ese impredecible poder que le caracteriza (Pasztory, 1983: 84), aquello con lo que ve cualquier cosa, por oculta que esté.

En este sentido, Tezcatlipoca se conecta, por una parte con el gobernante, el cual era considerado el encargado de ordenar y concertar las cosas del reino, de las que el dios era señor universal, por repetir las palabras de Sahagún (1979: lib. VI, cap. V), y sabemos que era el dios tutelar de la casa real de Texcoco y el protector, digámoslo así, de Moctezuma II, el último gobernante mexica. Por otra, con las prácticas de

adivinación, es decir, con el complejo mundo de la hechicería en tiempos prehispánicos: el *nahualtezcatl* era un espejo redondo utilizado habitualmente para tareas adivinatorias (Nicholson, 1971b: 440).

Detengámonos aquí y repasemos brevemente lo que hemos dicho hasta ahora. La relación de personificaciones, de atribuciones, de nombres y de rasgos, correspondientes a una misma deidad, nos pueden hacer ver a las claras la extremada complejidad del panteón mesoamericano y la imposibilidad de analizarlo de manera lineal. De todas maneras, no resulta vano recapacitar sobre ese conglomerado y compararlo con el de los felinos. Al hablar de éstos señalábamos que en su protagonismo como animales singulares tanto jugaba la realidad como el constructo imaginario. No podemos decir otro tanto de Tezcatlipoca, pues su existencia corresponde al campo de las ideas y de las concepciones religiosas. Pero sí podemos extrapolar de su fenomenología los parámetros de otro constructo imaginario. Y aquí también nos encontramos con una mezcla de astucia, combatividad, poder, exquisitez, fina visión, capricho, agresividad, naturaleza ambivalente y contraimagen del hombre, características todas ellas que ya señalábamos al hablar de los felinos.

La astucia la demuestra sobradamente en su contencioso con

Quetzalcóatl, en una construcción mitopoética con distintas versiones, pero que en esencia gira en torno a una pugna en la que el engaño, la embriaguez, el disfraz y la lujuria conducen a la perdición de este último y al triunfo de Tezcatlipoca (Heyden y Villaseñor, 1984: 53).

La combatividad se plasma en su caracterización de Yaotl, el enemigo, el guerrero, el que sembraba discordia, incitaba a unos contra otros y provocaba guerras (Sahagún, 1979: lib. I, cap. I). Es además el patrono del telpochcalli, escuela de jóvenes, de carácter más militarista y democrático que el calmécac, más sacerdotal y aristocrático (Carrasco, 1971: 373).

Como dios omnipotente basten como muestra las palabras con las que lo nombraban los fieles en una especie de confesión ritual entre los mexica: "Señor, querríame llegar a dios todopoderoso y que es amparador de todos, el cual se llama Yoalli-Ehécatl, esto es, Tezcatlipoca (...). Vos, señor, que sois el padre y la madre de los dioses, y sois el más antiguo dios..." (Sahagún, 1979: lib. I, cap. XII).

Su exquisitez queda demostrada por el mito, ya citado, en el que rapta a Xochiquétzal, la hermosa divinidad femenina del amor y de las flores, aspecto sobre el que volveremos

enseguida, pues conecta con ámbitos que también atañen a los felinos, a los cuales también concierne la capacidad de desenvolverse en ambientes nocturnos, capacidad posibilitada por una fina visión, que se simboliza en Tezcatlipoca mediante el espejo humeante.

También hemos hablado del capricho que lo caracteriza, de su capacidad para actuar de manera impredecible, otorgando favores a unos y retirándoselos a otros. Su agresividad la manifiesta como Yáotl, el guerrero, el "sembrador de discordias por ambas partes", en palabras de Sahagún (1979: lib. I, cap. III).

También tenemos esa naturaleza ambivalente, plasmada en los insultos que antes hemos referido, y refrendada por un conjuro amoroso recogido por Ruiz de Alarcón (1953: 110) que finaliza, según su traducción del náhuatl, diciendo "yo en persona lo mando el mancebo batallador; por ventura traygo yo guerra? no es guerra la mía sino conquista de mugeres", traducción que López Austin (1970: 2) hace de la siguiente manera: "Yo mismo, yo soy el joven, yo soy el enemigo. / En verdad no soy el enemigo: sólo soy la femineidad", introduciendo una sugerencia de homosexualidad que enlaza con los insultos, así como un juego de afirmación/negación que nos retrotrae a esa imagen de indefinición y ambivalencia que

páginas atrás señalábamos respecto a los felinos.

Finalmente, señalemos que, aun siendo Tezcatlipoca un personaje que pertenece al campo más elevado de la hierofanía, es también el dios más cercano al hombre en el pensamiento mexica: se le piden favores, se juega con sus apariciones fantasmagóricas a fin de obtener privilegios, etc. (Sahagún, 1979: lib. V, cap. VI-XII). Además es de alguna manera su contraimagen, sobre todo por sus pulsiones más pedestres, diríamos, pulsiones que el hombre, en su contingencia, entiende a la perfección.

Además, Tezcatlipoca se relaciona en este estadio superior de la cosmovisión con una serie de dioses y acontecimientos que es preciso repasar, pues también nos conducen a aspectos en los que los felinos juegan un destacado papel.

VII.5.- Mitos de la creación del sol y de la guerra

La creación del quinto sol constituye evidentemente un

acto sacrificial. Los dioses no se reúnen en Teotihuacán para crear gratuitamente la quinta era cósmica, sino que tienen que pagar un precio por ello. Necesitan de la naturaleza, y sobre todo del hombre, cuya sangre los va a alimentar, de la misma manera que la naturaleza necesita de ellos para cumplir sus ciclos con normalidad. Es un juego de reciprocidades en el que cada elemento desempeña un papel, y sin cuyo concurso el equilibrio corre el riesgo de romperse.

Dos dioses se van a inmolar a fin de convertirse en los astros más importantes, el sol y la luna. Son dioses a primera vista secundarios, sin un protagonismo destacado en otros mitos, pero que a partir de su sacrificio se incorporan de lleno al primer plano de lo que a continuación había de suceder. Esta especie de anonimato, reforzada por el hecho de que quien primero se arroje al fuego no sea el dios exquisito que hace ofrendas lujosas y de buen gusto, sino el humilde, aquel en quien nadie había reparado hasta entonces y que sólo se podía permitir ofrendar sus propias pústulas a modo de incienso, tendrá su reflejo en la educación y en las admoniciones que sobre el comportamiento personal, el saber estar y la humildad, aparecen continuamente en las noticias de los primeros cronistas (Escalante: 1985; López Austin: 1985).

Además, el gesto mismo de arrojarse al fuego tiene una

consecuencia simbólica que entra de lleno en nuestro estudio. En principio, es un gesto de valentía, pero no todos son capaces de tenerlo con la misma resolución. Sahagún (1979: lib. VII, cap. II) relata el acontecimiento con las siguientes palabras:

"Y como le hubieron hablado los dioses [a Nanahuatzin], esforzóse y cerrando los ojos arremetió y echóse en el fuego, y luego comenzó a rechinar y rependar en el fuego, como quien se asa; y como vio Tecuciztécatl que se había echado en el fuego, y ardía, arremetió y echóse en el fuego.

Y dizque luego un águila entró en el fuego y también se quemó, y por eso tiene las plumas hoscas o negrestinas; a la postre entró un tigre, y no se quemó, sino chamuscóse y por eso quedó manchado de negro y blanco.

De este lugar se tomó la costumbre de llamar a los hombres diestros en la guerra *quauhtlocélotl*, y dicen primero *quauhtli*, porque el águila primero entró en el fuego; y dicese a la postre *océlotl* porque el tigre entró en el fuego a la postre del águila".

El pasaje es importante pues ese sacrificio marca el comienzo de la costumbre de denominar metafóricamente "águilas" y "tigres" a los guerreros valientes, pero a su vez se debe entender como una alusión al cielo diurno y al nocturno

(Krickeberg, 1980: 213). Volvemos sobre un tema recurrente: águilas y jaguares conforman un binomio antagónico, pero a su vez complementario, en ese proceso de bipolaridad consustancial al pensamiento mesoamericano. Y esa bipolaridad manifestada en el tiempo primordial de los orígenes, del principio, en el tiempo del mito, también tendrá su reflejo en el ritual y en la vida cotidiana.

Ahora bien, se insiste varias veces en que el águila entró primero en el fuego. El jaguar dudó, no se decidía, aunque al final hizo lo propio. Otra vez, así sea referencialmente, tenemos ese carácter no del todo claro del felino, esa especie de sombra que lo envuelve empañando su transparencia, ese matiz inquietante que casi lo aproxima al terreno de la sospecha. Por otro lado, será un animal nocturno (las manchas de su piel pueden ser vistas como una alusión simbólica al cielo estrellado), terrestre, asociado al inframundo.

Hemos descrito una pieza en la que los felinos y las águilas llevaban banderines de sacrificio (fig. 21). También los encontramos así en la lámina 11 de los códices Borbónico y Tonalámatl de Aubin (figs. 57 y 58), láminas correspondientes al signo calendárico Ce Ozomatli, "1 mono", y cuyo númen es Pahtécatl, uno de los dioses de la fertilidad que personificaba la planta del maguey y su derivado, el pulque: recordemos que

el pulque mismo estaba personificado en una diosa, Mayahuel, relacionada estrechamente con Chalchiuhtlicue y con Xochiquetzal (Nicholson, 1971b: 420). En la lámina del Borbónico aparecen varios elementos asociados (serpiente bicéfala, chalchihuite, corazón, etc.), pero dos de ellos se repiten en la del Tonalámatl de Aubin: el círculo del día y la noche y las vasijas de pulque. Además, en el primero hay una leyenda en español que dice que los nacidos en este signo habían de morir en la guerra. Sahagún (1979: lib. IV, cap. X) también informa de que era un signo de mala fortuna, aunque sin mencionar la guerra. No entraremos en detalles, pues se sale de los límites del presente estudio la consideración de al menos cinco variables para dilucidar si un día era favorable o no (Caso, 1967: 20): 1) dios al que estaba dedicado; 2) trecena en la que caía; 3) numeral del día; 4) signo del día; y 5) señor de las horas de la noche.

De todas formas, las águilas y los felinos con banderines de sacrificio pueden perfectamente hacer alusión al sacrificio de Nanahuatzin y Tecuciztécatl y a su transformación en el sol y la luna. Los de los códices llevan además los banderines atados con gruesas sogas, lo que según Sahagún (1979: lib. VI, cap. XLIII) "era para advertir que la obligación adquirida del cargo era de gran responsabilidad". Y también a esa manera de referirse a las personas valientes y a la consecución de las

grandes empresas mediante el tesón y el sacrificio. Otras dos frases metafóricas recogidas por Sahagún (idem) lo ilustran a la perfección. La primera es: "Estrado de tigre, estrado de águila. Quiere decir, allí viven los fuertes, los robustos, nadie puede vencerlos. Por esto se dice: Allí está tendida la estera del Águila, la estera del Tigre. Y se dice: allí está en pie la muralla del Tigre, la muralla del Águila, con que es resguardada la ciudad, es decir, el agua, el cerro". La segunda: "Con águilas, con tigres. Quiere decir por metáfora: Ganóse con fuerza de águila y de tigre, y dícese de cualquier dignidad de la república, que se ganó con trabajos, y de la mercadería, con trabajos de la agricultura, de manera que el señor dirá: Cuauhtica ocoloyotica in ixnexti in tlatocáyotl: con trabajos de guerra vine a ser señor".

El felino representará el cielo nocturno, la oscuridad, por contraposición al águila, que simboliza el cielo diurno, la luz. Kubler (1972: 41) menciona el ejemplo de la iglesia franciscana de Cuauhtinchán, Puebla, donde en el siglo XVI se pintó una Anunciación, en un mural donde se nota el trabajo de pintores indígenas. Este tema, que habitualmente marca el paso del Antiguo al Nuevo Testamento y el comienzo de una nueva era de luz para la humanidad, se halla aquí flanqueado por un jaguar y un águila, lugares reservados en la iconografía cristiana a la luna y al sol, es decir, a la noche y al día. En

las mencionadas láminas de los códices el sol también se divide en dos mitades conceptuales antagónicas y complementarias: sol de día y sol de noche.

Y esta asociación de águilas y felinos, que también la encontrábamos en dos relieves (figs. 22 y 23), y que de manera referencial puede aludir al sacrificio de Tecuciztécatl y Nanahuatzin en Teotihuacán, puede incorporar el signo atl tlachinolli, agua y fuego, sinónimo de guerra. "Atl" es en general cualquier tipo de líquido. El agua era el líquido precioso, nombre que también se daba a la sangre. Serna (1953, t. I: 197) dice que el sacrificio para la creación del sol y de la luna fue "per ignem et aquam", por fuego y agua: el juego de asociaciones se completa; águilas, jaguares, agua, fuego, guerra y sacrificio articulan un discurso polivalente aunque homogéneo.

Tenemos, por otro lado, una asociación de los felinos con algo que ya hemos mencionado páginas atrás: el gobernante (cuyas cualidades guerreras le eran indispensables para su ascenso a tan alta dignidad). Y otra más: la identificación de la ciudad con el agua y el cerro. Esto es importante, pues Tepeyollotl, una de las varias personificaciones de Tezcatlipoca, es el dios de las montañas, de las cuevas y de la noche, y se representa con la figura de un felino. Luego

volveremos sobre ello, pero ahora sigamos en el terreno del mito, en el punto en que la inmolación de dos dioses posibilita la quinta era cósmica, y a su vez establece el modelo que la realidad deberá replicar para evitar así su destrucción: el sacrificio.

El sacrificio, en su modalidad más elevada (el sacrificio humano) va a descansar fundamentalmente en la guerra. Una guerra concebida no sólo como actividad de conquista o de expansión, sino como medio idóneo para proveerse de prisioneros con cuya sangre alimentar a los dioses. Indudablemente la guerra también se explica en el pensamiento mexica desde una perspectiva mítica. Y en uno de los mitos, curiosamente, la guerra había sido instituida incluso antes de que el sol fuera creado, según la Historia de los mexicanos por sus pinturas (Garibay, 1979: 34):

"[dijeron los dioses] que hiciesen un sol para que alumbrase la tierra, y éste comiese corazones y bebiese sangre, y para ello hiciesen la guerra de donde pudiesen haberse corazones y sangres.

Y porque todos los dioses lo quisieron así, hicieron en el primer año del segundo trece, que es catorce después del diluvio, la guerra, y duró otros dos años en acabarse de hacer; así que en tres años hicieron la guerra.

Y en este tiempo Tezcatlipuca hizo cuatrocientos hombres y cinco mujeres, porque hobiese gente para que el sol pudiese comer; los cuales no vivieron sino cuatro años los hombres y las cinco mujeres quedaron vivas."

Más adelante nos dice que Camaxtli (Mixcóatl) creó cuatro hombres y una mujer, pero cayeron al agua y no hubo guerra. Posteriormente, el mismo Camaxtli golpeó una peña con un bastón y salieron cuatrocientos chichimecas o "serranos", que fueron los pobladores de estas tierras antes de los mexicanos. Lo hizo para que hubiera guerra, como consecuencia de la cual no quedaron sino tres con vida: Xiuhnel, Mimich y el propio Camaxtli, que se hizo chichimeca.

El mito tiene variaciones según la fuente que lo relate. Según los Anales de Cuauhtitlán, los cuatrocientos **mimixcoa**, "serpientes de nubes", fueron creados para que alimentaran al sol, y para ello les dio una flecha. Pero éstos no lo hacían, dedicándose a cazar pájaros, emborracharse y cazar de vez en cuando un jaguar que no entregaban al sol. Este dio armas a cinco **mimixcoa** que habían nacido en un segundo parto, los cuales lucharon contra los cuatrocientos primeros, los vencieron y desde ese momento el sol pudo comer y beber. Krickeberg, 1980: 214) interpreta la leyenda como la lucha y victoria de la luna sobre las innumerables estrellas, siendo

los **mimixcoa** hijos de la "Blanca diosa del agua", representación del cielo nocturno cubierto con nubes plateadas, y los cinco últimos **mimixcoa**, cuatro hombres (los puntos cardinales) y una mujer (la región del centro). También se ha querido ver el mito como un reflejo de acontecimientos históricos, en concreto de las luchas entre las distintas tribus del Altiplano en sus afanes de dominio y preponderancia. Por su parte, Erdheim (1982: 305) afirma que el mito "describe formas de sumisión y coerción", no siendo el origen de la guerra la exigencia de mantener al sol mediante sangre y corazones humanos, sino la necesidad de cobrar tributos y mantenerse en el poder, lo que unido a la coyuntura astral en la que se inscribe sugiere la eternidad de dichas condiciones.

La guerra tiene otra plasmación mítica en el nacimiento de Huitzilopochtli, guerrero infatigable y paradigmático, y dios tutelar que había conducido a los mexica a lo largo de su peregrinación en busca de la gloria. En resumen, la historia nos viene a decir que Coatlicue, madre de Coyolxauhqui y de unos indios, llamados los **Centzonhuitznahua**, los cuatrocientos sureños, vivía en Coatepec. Un día mientras barría vio una bolita de plumón en el aire; la tomó y la guardó en su seno, pero cuando acabó con sus tareas vio que la bolita había desaparecido, y al momento supo que había quedado encinta. Al percatarse de ello sus hijos se enojaron y, tras deliberar

entre sí, decidieron que la única manera de lavar la afrenta era matar a su madre. Al enterarse, Coatlicue se asustó, pero el hijo que llevaba en el vientre, Huitzilopochtli, la reconfortaba, asegurándole que él tomaría cartas en el asunto en el momento adecuado. Uno de los cuatrocientos sureños, Quauitlicac, contaba a Huitzilopochtli todo lo que hablaban sus hermanos. Finalmente, Coyolxauhqui y los cuatrocientos sureños deciden llevar a cabo sus planes, se aderezan para la guerra, avanzan en formación y van en busca de su madre. Cuando llegan donde ella, nace Huitzilopochtli, se viste con sus atavíos guerreros, empuña el escudo, las flechas y el lanzadardos, se pinta el rostro y el cuerpo, se coloca el tocado de plumas finas, las orejeras y las sandalias, y hiere a Coyolxauhqui con la "Xiuhcōatl", serpiente de fuego. Decapita y despedaza a su hermana y arroja su cuerpo por la ladera de Coatepec (la montaña de la serpiente). Luego persigue a los Centzonuitznahua y los aniquila a pesar de sus súplicas: sólo quedaron vivos unos cuantos, los cuales huyeron hacia un lugar llamado Huitztlanpa (Sahagún, 1979: lib. III, cap. 1). Este último nombre significa "hacia las espinas", y es utilizado como nombre genérico para denominar el rumbo sur, la región dominada por Huitzilopochtli.

La interpretación de este mito también varía en la bibliografía. Krickeberg (1980: 227), basándose en los escritos

de Seler (1961), lo ve como el nacimiento del sol diurno y su lucha contra la luna y las estrellas. Huitzilopochtli es el joven dios guerrero del sol. Coatlicue, la diosa de la tierra, lo engendra en Coatepec, es decir, en el cielo, quedando ella virgen. Al nacer sale completamente armado y derrota a la luna (Coyolxauhqui) y a las innumerables estrellas de la noche (los Centzonuitznahua). La decapitación y el despedazamiento corresponderían al estrechamiento de la luna en su fase menguante, tal como aparece en numerosas leyendas lunares de distintos pueblos. También se ha querido ver en el mito una transposición mítica de sucesos reales: rivalidades internas y externas en el grupo mexica (Zantwijk: 1963); guerra entre mexicas y toltecas (Jiménez Moreno: 1968); lucha entre clanes dentro del propio grupo tribal (González de Lesur: 1968); conflictos en el proceso de consolidación y predominio de los clanes guerreros (Uchmany: 1978).

Indudablemente, reducir la consideración de Huitzilopochtli a una mera deidad solar se puede debatir, por lo que habría que considerarlo en estrecha relación con la guerra y el sacrificio (Nicholson, 1971b: 425). También resulta aventurado el circunscribir un mito de la importancia de éste a unos acontecimientos históricos o avatares puramente humanos. El afianzamiento de Huitzilopochtli en el panteón mexicano parece coincidir con la época de Itzcóatl y Tlacaélel, cuando

se queman los códigos, se institucionaliza la guerra florida y se instaure la versión oficial de la historia, esto es, que el pueblo mexica era el pueblo del sol y su función más elevada la de contribuir, mediante la guerra y el sacrificio, a que los astros siguieran su curso en el firmamento (León-Portilla, 1977: 91).

Los acontecimientos históricos estaban ahí, y había que influir sobre ellos, para que se adecuaran a los pertinentes requisitos de grandeza y nobleza que vinieran a justificar ideológicamente un estado de cosas logrado por la fuerza de las armas. Pero no podemos hacer conexiones lineales entre causa y efecto. La guerra no se deriva exclusivamente desde el mito, ni el mito se puede entender sólo como una consecuencia obvia de la realidad. Se necesita, eso sí, un engarce coherente entre un estadio y otro, una identificación entre los distintos niveles de manifestación de los acontecimientos.

En última instancia, lo que perseguían los mexica con la parafernalia militar y la sacralización de la guerra era infundir terror entre los pueblos vecinos mediante un planteamiento de la cuestión originariamente político y una "instrumentalización historiográfica adecuada que reflejaría un esquema mítico congruente" para justificar su predominio (Alcina, 1984: 122).

Tenemos, por consiguiente, un fenómeno, la guerra, que se manifiesta en los tres niveles que señalábamos páginas atrás: el real, el ritual y el mítico. Guerra de conquista, guerra en ceremonias rituales y guerra para alimentar a los dioses. El ritual es el esabón que enlaza al mito y a la realidad, buscando el equilibrio del cosmos y el de la sociedad, y conformando entre los tres un todo homogéneo. Una guerra recurrente, cíclica, como la historia, como la vida:

"Cual nenúfar al viento gira el escudo,
cual humo el polvo sube,
el silbo de las manos repercute,
aquí en México Tenochtitlan.
En la casa de los escudos,
en la casa de las batallas:
se extiende el estrado del Aguila,
es el sitio del solio del Tigre:
ellos llevan el peso de la guerra.
Se toca la flauta para el combate:
son las flores del Escudo que resplandece [el sol],
¡Nunca, nunca por cierto ha de acabar!"

(Cantares Mexicanos, fol. 21 r. En Garibay, 1982: 58).

La sangre y los corazones humanos van a satisfacer los

requerimientos de los tres estadios: en el fondo, el sustrato común a todos ellos es propiciar la fertilidad de los ciclos vitales, fertilidad en la que desempeñan un papel destacado los guerreros de élite, entre ellos los guerreros-jaguar, y algunas divinidades que estudiaremos a continuación y que completan ese complejo panorama que ahora analizamos.

VII.6.- La fertilidad de la tierra

Antes apuntábamos que en uno de los mitos Tezcatlipoca raptaba a Xochiquetzal, quien estaba casada con Tláloc, el dios del agua y de la lluvia. Ahora bien, Xochiquetzal es una divinidad con un fuerte protagonismo en los mitos cosmogónicos. La Historia de los mexicanos por sus pinturas (Garibay, 1979: 25-34) nos dice que

"Pasados seiscientos años del nacimiento de los cuatro dioses hermanos, hijos de Tonacateuhtli, se juntaron todos los cuatro y dijeron que era bien que ordenasen lo que habían de hacer y la ley que habían de tener."

(...)

"Luego hicieron a un hombre y una mujer: al hombre le dijeron Uxumuco y a ella, Cipactonal. Y mandáronles que labrasen la tierra, y a ella, que hilase y tejiese.

Y que de ellos nacerían los macehuales, y que no holgasen, sino que siempre tabajasen.

Y a ella le dieron los dioses ciertos granos de maíz, para que con ellos curase y usase de adivinanzas y hechicerías y, así lo usan hoy día facer las mujeres."

(...)

"Y dicen que del primer hombre y mujer que hicieron, como está dicho, nació, cuando estas cosas se comenzaron a hacer, un hijo, al cual dijeron Piltzintecutli, y porque le faltaba mujer con quien casarse, los dioses le hicieron de los cabellos de Xochiquetzal una mujer, con la cual fue la primera vez casado."

(...)

"En el deceno año de este segundo trece ponen que Xuchiquetzal, primera mujer de Piltzintecutli, hijo del primer hombre, murió en la guerra, y fue la primera que murió en la guerra, y la más esforzada de cuantas murieron en ella".

Una variante de este mito, original de Texcoco y recogido en la Histoire du Mechique (Garibay, 1979: 109), nos dice que veinticinco años después de ser creado el mundo, tres dioses se juntaron y decidieron crear el sol. En este tiempo, existían

otros dos dioses, Piltzintecutli y Xochiquetzal, los cuales estaban casados y tenían un hijo, Xochipilli, y criaban otro que no era suyo, llamado Nanahuaton. Durante los sacrificios previos a la creación del sol, Nanahuaton (Nanahuatzin, de la creación del quinto sol recogida por Sahagún), que era pobre, pocas cosas tenía para ofrendar, pero al final fue quien se arrojó al fuego y se convirtió en sol. Más adelante nos informa que de la unión de Piltzintecutli y Xochiquetzal (aunque en el texto figura como Xochipili) nació Cinteotl, el joven dios del maíz, símbolo de la abundancia:

"El cual se metió debajo de la tierra y de sus cabellos salió el algodón, y de una oreja una muy buena semilla que ellos comen gustosos, llamada huazontli (o catateztli?), de la otra otra semilla.

De la nariz, otra más llamada chian, que es buena para beber en tiempo de verano; de los dedos salió un fruto llamado camotli, que es como los nabos, muy buen fruto.

De las uñas otra suerte de maíz largo, que es el cereal que comen ahora, y del resto del cuerpo le salieron muchos otros frutos, los cuales los hombres siembran y cosechan."
(Garibay, 1979: 110).

Tenemos, pues, en Xochiquetzal, una divinidad directamente relacionada con la fertilidad por varias vías paralelas: como

génesis del género humano, en tanto que consorte de Piltzintecuhtli; como madre de Cintéotl, la diosa del maíz, el símbolo por excelencia del ciclo de cosechas en el mundo prehispánico; como primera mujer muerta en la guerra, actividad de primera importancia para mantener el orden cósmico y el social; como madre tutelar de Nanahuatzin, el ejemplo supremo de sacrificio que posibilita la aparición del sol en el firmamento. Con anterioridad se había establecido la división sexual del trabajo (el hombre cultivaría la tierra, la mujer se dedicaría a hilar y tejer), y además una práctica de gran predicamento en tiempos prehispánicos: la adivinación mediante cuentas y granos de maíz.

Todo esto tiene otras implicaciones. El hombre va a hacer la guerra, pero la mujer muerta en parto será considerada como un guerrero que ha perdido la vida al hacer un prisionero, su hijo, cuya contribución puede ser esencial para que las cosas marchen como deban en el universo. Acompañará al sol desde el cénit hasta el ocaso, es decir, en su trayecto por la región occidental, rumbo de Xochiquétzal y Tlazoltéotl, divinidades de la tierra. El mito no especifica en qué tipo de guerra murió Xochiquetzal, pero lo podemos entender de las dos maneras: en una batalla o en un parto. Estamos en realidad ante el concepto de la tierra madre, de la fertilidad maternal, por vía directa o indirecta. Directa, en tanto que creadora de vida. Indirecta,

en tanto que necesita de la sangre de los guerreros y de los sacrificados para cumplir con sus ciclos de fertilidad. Necesidad, por otra parte, común a la tierra y al sol. O lo que es lo mismo, como los ciclos agrícolas vienen marcados por las estaciones solares, la fertilidad de la tierra es parte indisociable de la buena marcha del astro, el cual se regocija con la sangre derramada por los guerreros valerosos, "aguilas y tigres" (Sahagún, 1979: lib. VI, cap. XI).

Al hablar de la cosmogonía mencionábamos cómo Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se habían introducido en las entrañas de la tierra. Allí se convirtieron en sendas serpientes, una de las cuales agarró la mano derecha y el pie izquierdo de la diosa, y la otra la mano izquierda y el pie derecho, haciendo tanta fuerza que al final la rompieron por el medio: de la parte de la espalda formaron la tierra y de la parte frontal el cielo, convirtiéndose luego en grandes árboles para sujetarlo. El mito continúa relatando cómo los dioses bajaron a consolar a la diosa e hicieron de sus cabellos árboles, flores y hierbas; de sus ojos, pozos, fuentes y pequeñas cuevas; de su boca, ríos y grandes cavernas ; y de su nariz, valles y montañas. La diosa lloraba algunas noches, "deseando comer corazones de hombres, y no se quería callar, en tanto no se le daban, ni quería dar fruto, si no era regalada con sangre de hombres" (Histoire du Mechique, en Garibay, 1979: 108).

Ese concepto de la tierra como principio femenino de fertilidad y vida se reviste en el pensamiento mexica con varios nombres. Es Citlalinicue, la del faldellín de estrellas, monstruo terrestre que flota sobre las aguas divinas, y de cuyos ojos brotan fuentes y ríos. Es Cintéotl, la diosa del maíz; Tonacacíhuatl, Señora de nuestra carne, diosa de la tierra que, para dar fruto, necesita ser fecundada con sangre; Yaocíhuatl, Señora de la guerra; Itzpapálotl, Mariposa de obsidiana, antigua deidad cazadora de los chichimecas que todo lo destruye con sus flechas; Mictecacíhuatl, Mujer de la región de los muertos, que también se alimenta de corazones; Xochiquétzal, que se solaza en las cavernas con el dios joven, Piltzintecuhtli; seduce al penitente Yappan y es raptada por Tezcatlipoca; Tlazoltéotl, Devoradora de inmundicias, ante quien se realizaba una especie de confesión de los pecados (en la que el penitente se dirigía a Tezcatlipoca); Teteoinnan, madre de los dioses; Coatlicue, la del faldellín de serpientes; Tonantzin, Nuestra madre; Omecíhuatl, Señora de la dualidad, aspecto femenino de la dualidad suprema (León-Portilla, 1980: 412-413).

Estamos ante un conjunto de significados, adscripciones, funciones y ámbitos de actividad, estrechamente conectados entre sí y, a su vez, relacionados con otras esferas del pensamiento. Nicholson (1971b: 420) los engloba en el complejo

de Teteoinnan, que sería la versión tardía en la zona central del México prehispánico del ampliamente extendido concepto de la tierra-madre. Un concepto en el que la vida y la muerte no son polos contrapuestos e incompatibles, sino manifestaciones duales de una misma realidad.

Xochiquétzal, otro de cuyos nombres era Ixpuchtli, "Virgen", resumiría en sí todo lo referente a atracción, belleza, feminidad núbil, voluptuosidad, deseo sexual, flores, fiestas y placer en general (Nicholson, 1971b: 421) Así, no es de extrañar que tentara e hiciera pecar a Yappan, quien buscando la perfección se había retirado a hacer penitencia y observar castidad (Ruiz de Alarcón, 1953, t. II: 176-179). Curiosamente, Yappan tenía durante su retiro a un guardia para velarlo, llamado Yaotl, el enemigo, el guerrero, que, como ya hemos señalado, es uno de los nombres de Tezcatlipoca, quien recrimina al primero su debilidad ante la tentación y cumple con el destino: lo decapita y Yappan se convierte al punto en alacrán. También es Tezcatlipoca quien se valdrá de ella, como prostituta, para hacer caer en la ignominia a Quetzalcóatl (Durán, 1984, t. I: cap. I).

La denominación de Xochiquétzal como Ixpuchtli, virgen, nos retrotrae a uno de los nombres con que era llamado Tezcatlipoca: Telpochtli, que significa así mismo "virgen".

Esto hizo que los primeros cronistas vieran en Telpochtli, a quien se hacía una gran fiesta en Tianquizmanalco, en las faldas del volcán (¿Popocatepetl?), una identificación con San Juan Evangelista, que también fue virgen (Sahagún, 1979: lib. XI, apéndice 9, pag. 705). Nos hallamos ante otro juego de conceptos antagónicos. Por un lado tenemos unos dioses que recrean episodios bastante alejados de ese ideal de contención, dignidad y recato, y que sin embargo personifican también conceptos como el de virginidad que venimos mencionando. La contradicción no acaba ahí, pues sabemos que mientras que en el calmécac, la escuela donde se educaban los hijos de las clases nobles en tareas sacerdotales y administrativas y cuyo patrono era Quetzalcóatl, los jóvenes debían conservarse castos, en el telpochcalli, o escuela de jóvenes plebeyos, éstos tenían muy pronto amplias libertades en materia sexual (López Austin, 1980, t. I: 245).

En el "Canto de Xochiquétzal", recogido por Sahagún (1979: apéndice II, pp. 897-898), se lee lo siguiente:

"¿De la región de la lluvia y niebla,
yo Xochiquétzal,
de junto allá viene? ¡Aún no!
(estoy) en la Casa de la Orilla, en Tamoanchan.
Cómo llorabas tú, sacerdote de la región del viento

¡Piltzintecuhtli...!

Buscaba a Xochiquetzalli.

A la región de niebla de turquesa
en favor de nosotros irá".

El poema parece referirse a que Tezcatlipoca raptó a Xochiquetzal, que era la mujer de Piltzintecuhtli (Tláloc, según se apunta en la Historia de Tlaxcala, de Diego Muñoz Camargo), llevándosela al noveno cielo (el Tamoanchan, lugar de los orígenes y residencia de la pareja primordial) y convirtiéndola en diosa del amor (Quezada, 1984: 28). A este rapto se alude en un encantamiento para producir sueño, recogido por Ruiz de Alarcón (1953, t.II: 63), recordando a este respecto que Xochiquetzal estaba guardada por otras gentes, sacerdotes y personas importantes, aunque Tezcatlipoca los utilizó sus poderes para dormirlos. Resulta curioso que en todo el tratado del mencionado fraile, el nombre de Tezcatlipoca no aparece ni una sola vez, pero de su identidad nos dan fe los apelativos con que se denomina a sí mismo: concretamente en el mencionado pasaje aparece como "yo mismo, cuyo nombre es tinieblas", "mancebo", "yo que soy la misma guerra", "para quien todo es burla", "yo que tengo como borrachera nocturna".

Jacinto de la Serna (1953: 269-270) también hace

referencia al rapto de Xochiquétzal en un conjuro utilizado para atraerse el favor de las mujeres: se refiere a Tezcatlipoca con los términos de "joven", "enemigo", "yo, el mancebo guerrero que resplandesco como el sol, y tengo la hermosura del Alba", "el mancebo batallador". Recordemos que en las ceremonias del quinto mes, Tóxcatl, se sacrificaba un mancebo que había sido elegido un año antes por su perfección corporal y a quien se había cuidado con todo detalle a lo largo de su preparación para el sacrificio (Sahagún, 1979: lib. II, cap. XXIV).

Estamos pues ante unos pasajes donde los actores principales se inscriben en una lógica que circula entre dos presupuestos básicos: el poder y la fertilidad. Poder encarnado en Tezcatlipoca, que además es joven, viril y batallador. Fertilidad personificada por Xochiquétzal, que también es bella, atractiva y proclive a la aventura y el placer. El vínculo que los une es el rapto: una suerte de captura de un prisionero destinado a un fin concreto. Aquí no hay sacrificio, pero la finalidad última es la misma: impedir el desorden, es decir, sustraer a la diosa del deseo de otros, o castigar a quien ha infringido las leyes de la moral (otra forma de orden), por ejemplo, convirtiéndolo en alacrán, como en el caso de Yappan. El elemento que posibilita ese mantener el orden es, por un lado, la fuerza del guerrero, y, por otro, la magia, la

hechicería. Sobre este último punto deberemos volver para esstudiarlo con más detenimiento. Con respecto al primero, señalaremos que de ahí se deriva que Xochiquétzal sea la patrona de las mujeres que acompañaban a los guerreros solteros (Caso, 1981: 66), anticipo de lo que siglos más tarde la Revolución mexicana popularizó con el nombre de "soldaderas".

Los rituales en honor de Xochiquétzal, que era la patrona del vigésimo día del **tonalpohualli**, llamado **xóchitl**, flor, se realizaban en el decimotercer mes del calendario solar, llamado **Huey Pachtli**, en una fiesta que duraba veinte días y se hacía en honor de los cerros. La imagen de la diosa se colocaba en un pequeño templo al lado del de Huitzilopochtli, extendiéndose una masa de bledos por el templo para que en ella se marcara la huella de un niño o de algunos cabellos, señal del nacimiento de Cintéotl. Más tarde se arrojaban granos de maíz, de cuatro clases diferentes, a los cuatro rumbos, sacrificándose dos jóvenes doncellas. Otra más, ataviada como Xochiquétzal, era decapitada y desollada, revistiéndose con su piel un sacerdote que luego simulaba tejer con un telar de cintura, mientras que en torno a él los artesanos, disfrazados de monos, gatos, adives, leones y tigres, bailaban llevando en sus manos el instrumental propio de cada oficio. Al final, se acudía a un baño ritual de purificación en ríos y arroyos (Durán, 1967, t. I: cap. XVI).

Se ha querido ver en Xochiquétzal la personificación del amor puro, de la belleza, del lujo, del lado agradable de las cosas. Su contrapartida sería Tlazoltéotl, la diosa de la basura, llamada también Tlaelcuani, devoradora de inmundicias (León-Portilla, 1980: 420). Tlazoltécti se traduciría como "diosa de la carnalidad", y tendría poder para provocar la lujuria y los amores torpes, aunque también poseía la facultad de perdonarlos (Sahagún 1979: lib. I, cap. XII; Torquemada, 1976, t. III: lib. VI, cap. 32)), en un rito de confesión que se realizaba una vez en la vida y que incluía tanto faltas de carácter sexual como otras de distinta naturaleza, robo, violencia, etc. (Quezada, 1984: 41). En realidad se podría ver a ambas divinidades como manifestaciones de un concepto común. En todo caso, los límites y diferencias más radicales entre una y otra parecen responder más a una valoración moral que a una clara separación de las esferas conceptuales en que se desenvuelven. Y no olvidemos que las escalas de valor respecto a las noticias que sobre el México prehispánico nos han sido legadas pasaron por el cedazo de unos cronistas educados en la fe católica.

No nos detendremos sobre el asunto, pero sí recordaremos que en el *tonalpohualli* o calendario ritual, Tlazoltéotl presidía el catorceavo signo de los días, llamado *Océlotl*, jaguar (Seler, 1961: 467). Según Durán (1967: t. I, cap. II)

los nacidos en este signo "hallaban en sus suertes que habían de imitar al tigre, en ser osados, atrevidos, altivos, presuntuosos, soberbios, fantasiosos y graves". Su fiesta, en tanto que divinidad identificada con Teteoinnan y con Toci, como diosas de la fertilidad, se realizaba en el undécimo mes del año, Ochpaniztli, "la Gran Barredura" (Quezada, 1984: 30). Durante cuatro días se realizaban escaramuzas entre mujeres, particularmente curanderas y parteras, en un rito que pretendía que la doncella que personificaba a la divinidad no sintiera pena ni llorara, señal de mal agüero. Aderezaban a la doncella con las mejores galas y se la llevaban al templo donde había de ser sacrificada, dándole a entender que iba a dormir con algún personaje importante. Decapitada y desollada, se hacían más sacrificios en el templo de Huitzilopochtli. Durante esta festividad "hacía alarde el señor de toda la gente de guerra y de los mancebos que nunca habían ido a la guerra; a éstos daba armas y divisas y asentaban por soldados, para que de allí adelante fuesen a la guerra". (Sahagún, 1979: lib. III, cap. XI).

A todo ello hay que añadir la estrecha relación de las diosas pertenecientes al complejo de la tierra-madre, y en particular de Tlazoltéotl, con la luna (Nicholson, 1971b: 421), la cual, ya lo dijimos, se creó mediante el sacrificio de un dios, metafóricamente un jaguar, en el fuego. Y también los

macehuales fueron creados mediante el sacrificio de Quetzalcóatl, quien desciende al Mictlán a conseguir los huesos preciosos con que formar a los hombres: los encuentra, tiene dificultades, se le rompen, se sangra el pene y así insufla vida a lo que había quedado de ellos. De ahí que **macehual** se pueda traducir como "merecido por la penitencia" (León-Portilla, 1977: 20). Se completa así otro círculo de significados en el que participan elementos como los felinos, la guerra, el sacrificio y la toma de prisioneros, y que en el fondo sirven como agentes propiciatorios de la fertilidad de la tierra, o lo que es lo mismo, del orden del universo, cuyo mantenimiento es esencial para la bonanza de los asuntos terrenales.

VII.7.- Oscuridad, montes y cuevas

De la clasificación de significados que sobre los felinos hacía Seler, se deduce que todos ellos tienen un rasgo en común: la oscuridad, que puede materializarse como noche, como ámbitos umbríos de las cuevas o como desaparición del sol durante los eclipses. Incluso cuando se refiere a los

hechiceros lo hace aludiendo a Tezcatlipoca, el nocturno, que según todas las evidencias era su patrono por excelencia, por contraposición, una vez más, a Quetzalcóatl, el dios de los sacerdotes (Coe, 1972: 17). La noche, la oscuridad, de acuerdo con Sahagún (1979: lib. VI, cap. 43), "quiere decir el dios Tezcatlipoca, o por mejor decir, el diablo. '¿Por ventura hablaros ha como persona? No es posible, sino como aire, y toma figura de oscuridad'". Tezcatlipoca, el noctámbulo Espejo que ahúma, como lo llama León-Portilla (1980: 418), resume en sí los conceptos de oscuridad, de cielo nocturno, de viento que sopla en las tinieblas; se aparece en las sombras, en el cruce de los caminos (Sahagún, 1979: lib. III, cap. II), sintetiza el lado sombrío y nocturno de la naturaleza (Soustelle, 1940: 29).

Las cuevas pertenecen a ese tránsito entre la luz y la oscuridad, a ese espacio a medio camino entre el día y la noche. Ejercen una suerte de fascinación, pues constituyen el umbral de lo telúrico, el inicio de lo incierto, de lo desconocido. En tiempos prehispánicos eran lugares sagrados, como los cerros, carácter que han conservado hasta tiempos actuales en algunos lugares de Mesoamérica. Entre los chontales se creía, además, que allí residían unos espíritus singulares que ejercían el control sobre el viento, la lluvia y otros fenómenos climáticos (Villa Rojas, 1969: 236). Otro tanto ocurre con los zapotecas (Nader, 1969: 350), mientras que los

tzotziles de Chiapas decían que en las cuevas habitaba un fantasma negro llamado h?ik'al, que tenía un pene descomunal, apetito caníbal y el poder de volar (Laughlin, 1969a: 177).

Los cerros y las montañas también tenían algo de sacralizados, sobre todo los más importantes, aquellos "donde se arman nublados para llover, imaginaban que eran dioses" (Sahagún, 1979: lib. I. cap. XXI). A ellos se acudía en peregrinación en rituales propiciatorios de Tláloc, el dios de la lluvia, durante el mes Tozoztontli, rituales que incluían el sacrificio de niños y el depositar en una cueva las pieles de los desollados con las que se habían vestido los sacerdotes (Sahagún, 1979: lib. II, cap. III). Pero es que además, los montes van a tener una plasmación simbólica en las pirámides. Según Krickeberg (1961: 107), para algunos pueblos el cielo no es una bóveda, como para nosotros, sino una montaña por la que el sol asciende durante la mañana y desciende por la tarde: su perfil se escalona y de esa manera el monte artificial se convierte en pirámide escalonada. Esto coincidiría con la imagen que del cielo y del inframundo tenían los antiguos mesoamericanos: trece cielos (o nueve, según las fuentes) y nueve inframundos.

La Historia de los mexicanos por sus pinturas (Garibay, 1979: 69-70) nos dice que en el primer cielo estaban Citlalicue

y Citlaltóna; en el segundo, las *tzitzime*, seres descarnados que habían de comerse a los hombres al final de los días; en el tercero, los cuatrocientos hombres creados por Tezcatlipoca; en el cuarto, todas las aves; en el quinto, las culebras de fuego, de las que salen los cometas y otras señales; en el sexto, todos los aires; el séptimo estaba lleno de polvo; en el octavo se habían juntado todos los dioses; en el resto de los cielos, no sabían, hasta el treceavo, donde habitaban Tonacatecutli y su mujer, es decir, la dualidad suprema.

De acuerdo con la Histoire du Méchique (Garibay, 1979: 103), en el primero estaba Xiuhtecuhtli, dios de los años; en el segundo, Xiuhtli, diosa de la tierra; en el tercero, Chalchiuhtlicue; en el cuarto, Tonatiuh, que es el sol; en el quinto, cinco dioses, los Tonaloque; en el sexto, Mictlantecuhtli, dios de los infiernos; en el séptimo, Tonatecutli y Tonacacihuatl; en el octavo, Tlalocantecutli; en el noveno, Quetzalcohuatzin; en el décimo, Tezcatlipuca; en el undécimo, Yohualtecutli, dios de la noche y la oscuridad; en el doceavo, Tlahuizcalpantecutli, la estrella matutina; en el treceavo, Ometecutli, la dualidad suprema.

Sahagún (1979: lib. III, cap. I), describe el inframundo como un tránsito, dividido en varias etapas, hasta llegar al "lugar obscurísimo que no tiene luz ni ventanas", el dominio de

Mictlantecuhtli: sucesivamente hay que pasar por en medio de dos sierras, por un camino guardado por una culebra, por un sitio donde está la lagartija verde, por ocho páramos donde sopla un viento frío como navajas, y por un río donde un perrito de pelo bermejo enterrado junto al difunto lo ayudaría en su travesía. Indudablemente los conceptos de cielo e inframundo no pueden verse como un reflejo del premio o castigo que espera al difunto en función de su comportamiento en vida. El inframundo no se puede equiparar al infierno, por mucho que los cronistas así lo denominen en repetidas ocasiones. Sí que había distintos tipos de transcendencia según la naturaleza de la muerte: si era por algo relacionado con el agua, el difunto iba al Tlalocan, o paraíso de Tláloc; los guerreros, sacrificados y las mujeres muertas en parto se convertían en acompañantes del sol, etc.; pero la muerte no tenía ese carácter sancionador basado en el comportamiento moral. Antes bien, se veía la muerte como algo inquietante, el fin de una aventura humana por cuyo sentido se preguntaban angustiados en algunos de sus poemas:

"¡Aguilas y tigres!

Uno por uno iremos pereciendo,

ninguno quedará.

Meditadlo, oh príncipes de Huexotzinco,

aunque sea jade,
aunque sea oro,
también tendrá que ir
al lugar de los descarnados."

(Cantares Mexicanos, fol. 14v. En León-Portilla, 1977: 174).

"¡Verdad es que nos vamos!
Verdad es que dejamos las flores y los cantos,
y la tierra...¡Sí de verdad, de verdad nos vamos!
¿A dónde vamos? ¿A dónde vamos?
¿Estamos allá muertos o aún tenemos vida?
¿Hay un sitio en que dura la existencia?"

(Cantares Mexicanos, fol. 61r. En Garibay, 1982: 66).

Los conceptos de cielo y de inframundo, que se asemejarían a dos pirámides escalonadas unidas por las bases, tendrán su importancia en la manera con que los antiguos mexicanos se representaban el movimiento del sol. Este ascendía por la mañana, acompañado por los guerreros muertos y los sacrificados, y descendía por la tarde en compañía de las valientes mujeres muertas en parto la estructura piramidal del cielo. En todo momento sus acompañantes gritaban y golpeaban sus armas, celebrando el triunfo de las fuerzas de la luz

contra las de la oscuridad. Pero al llegar el ocaso el sol debía viajar por los nueve niveles del inframundo: en realidad era Tlaltecuhltli, la divinidad masculina de la tierra, quien devoraba al sol, sustituyendo a las fuerzas del día (Nicholson, 1971b: 406). Su contraparte femenina sería Coatlicue, divinidad que ya mencionamos al hablar de Huitzilopochtli. Tenemos aquí dos asociaciones de primera importancia: la pirámide con la montaña, y la oscuridad con Tlaltecuhltli en el acto de devorar al sol.

Las montañas eran reverenciadas en tanto en cuanto en ellas se formaban las nubes y vientos que traían la lluvia. Allí vivían los pequeños tlaloque, que eran los encargados de producir las lluvias (Soustelle, 1940: 47). Los ríos tendrían su origen en el Tlalocan, el paraíso de la fertilidad, sobre el cual se apoyaban los montes, que por fuera eran de tierra, pero por dentro estaban llenos de agua (Sahagún, 1979: lib. XI, cap. XII). La asociación de las montañas con el agua y la fertilidad sería, en principio, una asociación de tipo natural, basada en un modo de explicar los fenómenos de la naturaleza, aunque con su correlato en el mundo de las ideas y de la cosmovisión.

Su transposición al mundo ritual se plasmará en las pirámides, y algunas descansarán sobre grandes depósitos de agua, como es el caso de la Pirámide del Sol en Teotihuacán. No

sólo eso, pues ya dijimos que en una locución metafórica, Estrado de tigre, estrado de águila, se identificaba la ciudad con el cerro y con el agua. A los pueblos donde vivía la gente se les llamaba *altépetl*, "monte lleno de agua" (Sahagún, 1979: lib. XI, cap. XII). Y en las ciudades y en los pueblos el elemento más característico, la construcción más singular, será la pirámide, plasmación simbólica del cielo y centro neurálgico de las actividades rituales colectivas: se llamaba *apétlac*, "petate de agua" a una especie de terraza que había enfrente de las mismas (Krickeberg, 1980: 227).

Ahora bien, las pirámide constituyen la plataforma en la que se apoya el templo, sea éste del tamaño que sea. El templo es el lugar donde reside la divinidad, o su personificación, un espacio al que sólo tiene acceso el sacerdote y un reducido número de acólitos. Para ser más exactos, el templo es el sutil hiato que separa el horizonte humano del divino, pero a su vez es el punto de contacto entre ambos. El sacerdote que en él penetra aparecerá como un personaje que propicia a los dioses para atraer su beneplácito, quedando investido de su palabra, transmitiendo sus deseos y aprobando o desestimando cualquier iniciativa en función de lo que le dicte ese momento de contacto, casi físico, con lo sagrado.

Al templo se accede en muchas ocasiones por una auténtica

portada zoomorfa: es el caso del Monumento 1 de Malinalco (fig. 59), característica ésta muy frecuente en la arquitectura de toda Mesoamérica (Gendrop y Heyden: 1975). Esta entrada es muy semejante a la de una cueva, palabra que en náhuatl se dice *oztotl*: su glifo, tal como aparece en el Códice Mendocino, es una figura frontal, que parece compuesta de dos perfiles enfrentados (fig. 60a), y por ejemplo, el glifo de Oztoma, lugar tributario de los mexica, es un perfil de las mismas características rematado por una mano (fig. 60b). El paralelo con la entrada al Monumento 1 de Malinalco es evidente. La primera asociación que mencionábamos se convierte, pues en una ecuación con dos términos: pirámide-montaña y cueva-templo. Y una simbología primordial: la fertilidad.

La portada zoomorfa, en tanto que cueva, es el punto de contacto entre el mundo superior y el inferior, entre los cielos y el inframundo, lugar de nacimiento y enterramiento situado en la quinta dirección, esto es, en el centro (Alcina, 1989b: 10). También se puede entender como una plasmación de las fauces de Tlatecuhtli, y aquí entramos en la segunda asociación, la de la oscuridad con el hecho de que el sol sea devorado al comienzo de su tránsito por el inframundo. Este tránsito puede considerarse un eclipse: algo, en este caso la tierra, lo devora, lo sustrae del firmamento. Y los eclipses, ya lo dijimos, se debían, según el antiguo pensamiento

mesoamericano, al hecho de que un jaguar devoraba al sol en el ocaso.

Nos podríamos plantear, en ese caso, si Tlaltecuhltli es, o se manifiesta, como un jaguar. Indudablemente su iconografía no corresponde en último término a la de un felino, por lo menos la de los múltiples ejemplos que se conservan de la época mexicana. Sin embargo, su génesis se puede remontar a tiempos olmecas, donde es frecuente la imagen de figuras humanas que emergen de ámbitos que se pueden considerar cuevas, y que pueden guardar cierta similitud con las fauces de un felino. Durante el Clásico no son muy abundantes sus representaciones, a excepción de algunas en Veracruz y en el área maya. En el Postclásico lo encontramos en Chichén Itzá y en Tula, aunque el modelo todavía está alejado de lo que luego encontraremos en Tenochtitlan. Las imágenes de este último lugar parecen derivarse de la tradición pictográfica de la región mixteco-poblana. Su origen sería el perfil de un animal de apriencia serpentina, que posteriormente se completa con otro perfil enfrentado al primero y, más tarde aún, con las extremidades superiores; tras varios cambios y la incorporación de nuevos elementos (corazón, cuerpo ataviado a la manera de las deidades terrestres, broche posterior en forma de cráneo) se completa una figura (Gutiérrez Solana, 1983: 20-26) que, referida al mismo concepto, va a plasmarse con diferentes

variaciones morfológicas (Alcina, 1989b: 13). La imagen llevará prendas tanto masculinas como femeninas, lo que cuadra con lo apuntado en la Histoire du Mechique (Garibay, 1979: 105): "Había una diosa llamada Talteutl, que es la misma tierra, la cual, según ellos, tenía figura de hombre: otros decían que era mujer".

Repasando tales piezas llegaremos a la conclusión de que no podemos encontrar en ellas la imagen clara de un felino. No obstante, podemos rastrear elementos comunes pertenecientes a un discurso global unitario. Y para ello nos ayudaremos de una pintura mural encontrada en el Palacio de Quetzalpapatl de Teotihuacan, así como del Monumento 1 de Malinalco.

VII.8.- El devorador de corazones

La pintura en cuestión (fig. 61) fue fotografiada por Arthur Miller cuando aún permitía una reconstrucción fiable de sus rasgos más importantes. Dicho autor definió lo representado como "dos jaguares de perfil que caminan hacia un motivo central" (Miller, 1973: 47), aunque en nuestra opinión se trata de un icono frontal, de los mencionados por Kubler (Díaz

Balerdi, 1986: 7). La prueba de que es una sola figura la tenemos en la encía superior única e indivisible. Y se trata de un icono pues incorpora elementos anatómicos correspondientes a un felino (piezas dentarias, fosas nasales) y a un ave (ojos redondos, plumas sobre las cejas). Apparently, las extremidades son de felino, pero el hecho de que sólo tengan tres garras y un espolón nos puede hacer pensar también en unas patas de ave, subrayadas además por sendos esquemas de plumas. La figura incorpora un tocado doble, así como dos largos adornos, a base de círculos unidos por una estrecha banda central, que parecen colgar de las comisuras de la boca y que rematan en unas franjas a modo de estolas planas. Entre ellas, dos círculos en forma de trisquel y, por debajo de todo ello, un ancho faldellín.

Al icono le falta uno de sus componentes más característicos: la lengua bífida de serpiente. En su lugar encontramos un elemento oval, que parece seccionado por arriba y del que cuelgan cinco gotas rojas, muy parecido al que encontrábamos en el borde de un mural del Patio Blanco de Atetelco, donde los jaguares alternaban con coyotes (fig. 43). Este elemento es el verdadero foco de atracción visual de la pieza: se sitúa en el centro exacto de la composición, en la confluencia de las líneas imaginarias horizontal y vertical que podrían dividir la pintura en cuatro cuadrantes, así como en

la de las diagonales que marcan las fugas visuales sugeridas por el tocado.

La naturaleza de este motivo central ha despertado la atención de los estudiosos del arte teotihuacano. Sejourné (1957: 39) se inclina a pensar que se trata de corazones humanos seccionados y vistos en perspectiva oval. Kubler (1972a: 33) opinaba que podía ser un vegetal o fruto brillante y carnoso del que rezuma algún líquido, posiblemente una tuna de nopal, argumentando que Sejourné no tomaba en cuenta el hecho de que la perspectiva oval no era un recurso plástico utilizado por los artistas teotihuacanos.

No entraremos a profundizar en los modos de representación pictórica teotihuacanos, aunque lo apuntado por Kubler es válido en términos generales. De todas maneras, si se tratara de una tuna, quedaría por explicar la perspectiva en la que está representada, perspectiva que parece repetirse en un mural de Atetelco (fig. 62), donde un personaje ricamente ataviado y llevando un haz de dardos en su mano derecha, sostiene con su izquierda un cuchillo curvo atravesando un elemento muy parecido al que ahora nos ocupa. De todas maneras, no es eso lo más importante para nosotros en este momento. Por un lado, el nopal y la tuna tienen evidentes connotaciones de frescor y fertilidad en un área geográfica caracterizada por largas

épocas de sequía, como el Valle de México. Por otro, sabemos que la imagen de un águila picoteando tunas es en realidad una alegoría del culto al sol mediante el sacrificio humano: es el sol devorando corazones (Townsend, 1979: 57). Y en las mismas coordenadas debemos encuadrar las escenas de jaguares devorando corazones, tal como aparecen, por ejemplo en el Templo de las Águilas de Chichén Itzá (fig. 63): no olvidemos que esta última ciudad y Tula estuvieron estrechamente interrelacionadas en los primeros tiempos del Postclásico, momento en el que se impone de manera definitiva la iconografía militar plasmada mediante felinos y águilas.

En nuestra opinión, estamos ante un corazón humano. El color rojo simboliza la sangre, y rojas son las gotas que cuelgan de él. Y es un corazón colocado ante las fauces abiertas de un animal. No un animal cualquiera, sino engalanado con profusión, como si de algo ceremonial se tratara. Sus fauces se estructuran como las del glifo *oztotl*, cueva: dos perfiles enfrentados que forman una figura única e indivisible. Cueva o templo: al Monumento 1 de Malinalco también se accede por un "dintel" semejante. Recordemos las palabras de Motolinía (1984: tratado I, cap. 4): "Tenían asimismo unas casas o templos del demonio, redondas, unas grandes y otras menores, según eran los pueblos; la boca hecha como de infierno y en ella pintada la boca de una temerosa sierpe con terribles

colmillos y dientes (...) éstos eran dedicados al dios del viento, que se decía Quezacatlchy". Boca de sierpe, pero con colmillos y dientes, éstos últimos probablemente derivación del primitivo icono jaguar-pájaro-serpiente. Y en el que hemos analizado, el faldellín es muy parecido al que aparece frecuentemente en las representaciones de Tlaltecuhltli, el dios de la tierra. En Malinalco, un enclave militar de evidente carácter ceremonial, ocurriría otro tanto (fig. 64), sólo que la lengua bífida sustituiría al cuchillo de pedernal que sale de la boca de dicha divinidad (Mendoza, 1977: 73, diagrama 4).

La cueva y el templo. Una identificación en cuanto a morfología básica y un sustrato común en relación a lo que allí acontecía. Delante de los templos se realizaban los sacrificios humanos, con cuya sangre y corazones se alimentaba a los dioses: el oficio del guerrero es "dar a beber al sol con sangre de los enemigos, y dar de comer a la tierra, que se llama Tlaltecuhltli, con los cuerpos de tus enemigos" (Sahagún, 1979: lib. VI, cap. XXXI), decía la partera en sus admoniciones al niño recién nacido. La vida y la muerte como polos no ya antagónicos sino complementarios de una dinámica en la que los guerreros (y entre ellos los caballeros-jaguar) eran protagonistas inexcusables. Recordemos que en los sacrificios gladiatorios quien arrancaba el corazón de las víctimas era Yohuallahuan, el Bebedor Nocturno, nombre aplicado a Xipe

Tótec, el dios de la vegetación y de las cosechas (López Austin, 1967: 16): la nocturnidad asociada al proceso de alimentación de la tierra.

La cueva es el acceso al lugar de enterramiento, al lugar donde la tierra devora a los muertos, pero también es vagina, umbral del seno materno, de la tierra, en donde todo nace, sobre todo el agua, fuente de fertilidad y vida (Alcina, 1984: 10). Chicomóztoc, el lugar mítico donde los mexica se separan del resto de las tribus, es el lugar de las siete cuevas, lugar donde muere un grupo pero renace otro, y la migración es el resultado de ese salir de los mexica del vientre de la tierra (Caso, 1981: 110). En Malinalco la cueva es acceso al templo que remata una estructura piramidal. Y esta estructura puede considerarse como un reflejo de una serie de concepciones cosmogónicas que ya hemos tenido ocasión de mencionar con anterioridad. La escalinata central tiene trece escalones, y existen otras tres más, con lo cual se completa el número 52, representativo del concepto de duración cósmica, final y renacimiento (Caso, 1967: 77). Los trece escalones podrían aludir a los trece cielos; las fauces serpentinadas de la entrada, ya lo hemos dicho, a Tlaltecuhltli: el monumento en su conjunto es una metáfora del ciclo solar en su viaje por el firmamento y por el inframundo. Las figuras de águilas y jaguares, son representaciones de las órdenes militares, pero a

su vez, simbolizan al sol y a la tierra, en tanto que animales celestes y terrestres, o lo que es lo mismo, al sol del día y al sol de la noche (Huitzilopochtli y Tezcatlipoca). Finalmente, la planta circular del templo, sin comienzo ni final, nos indica su dedicación a Quetzalcóatl, no tanto como dios del viento, sino como uno de los protagonistas de la génesis (movimiento circular) de la quinta era cósmica (Mendoza, 1977: 76).

Las cuevas también son entradas al interior de las montañas, las cuales estaban llenas de agua. El dios de las cuevas y de las montañas es Tepeyóllotl, el octavo de entre los Nueve Señores de la Noche de los calendarios rituales (Caso, 1971: 336), el cual se manifiesta en forma de jaguar. En la lámina 3 del Códice Borbónico (fig. 65) aparece una figura que, a partir de Seler, ha sido tradicionalmente interpretada como una representación de dicha divinidad (Nicholson, 1971b: 412). En la escena vemos a dos personajes frente a frente. El de la izquierda va ataviado con una piel de jaguar que sólo deja al descubierto las manos y un pie, ya que el otro es en realidad un fémur. No se observa el rostro humano. El de la derecha, también ricamente ataviado, sostiene con su mano derecha una figura pequeña, agarrándola del cabello. Entre ambos, y distribuidos por toda la lámina, varios elementos asociados. No nos extenderemos en una descripción detallada de los diversos

elementos que adornan la figura del felino (gran tocado, collar, pectoral, capa en la espalda, etc.). Pero sí mencionaremos el espejo en la sien y los círculos concéntrico en torno al fémur: Tepeyóllotl es en realidad Tezcatlipoca, numen, junto a Quetzalcóatl (el personaje de enfrente) de esta trecena del tonalpohualli, de signo ce mázatl, "1 venado".

Quetzalcóatl parece presentar a Tezcatlipoca una figura de reducido tamaño. Según Paso y Troncoso (1979: 67) sostiene a un niño, haciendo alusión a su carácter de protector de las parturientas. Sin embargo, y en vista de la profusión de motivos que se representan en la lámina y que hacen referencia a la guerra y a los rituales de sacrificio (escudo, flechas, pedernal, diversos recipientes -uno de ellos apoyado sobre calaveras-, serpiente de sangre partida al medio, etc.), debemos ver la escena como la presentación a Tezcatlipoca de un cautivo (el niño también era un cautivo, y de ahí la equiparación de la mujer muerta en parto a un guerrero valiente) que podía ser sacrificado. Ello se inscribe en una lógica de representación habitual en la plástica mesoamericana: el cautivo es, por lo general, de menor tamaño y ocupa menos espacio que su captor o dueño. Además son bastante elocuentes la boca del jaguar y la mancha de sangre que parece surgir de su tocado, con un pedernal en su centro. Debajo del escudo hay un chalchihuite o piedra preciosa, que indudablemente se puede

asociar al recién nacido, pues así los denominaban las parteras en su primera alocución. Pero también se convertía en piedra preciosa quien era sacrificado. Y precioso líquido era su sangre.

Sangre con la que se daría de beber al sol, en tanto que el cuerpo alimentaría a la tierra: el jaguar. En las ceremonias del bautismo del recién nacido se decía: "Señor sol y Tlaltecútlī, que sois nuestra madre y nuestro padre: veis aquí esta criatura, que es como una ave de pluma rica, que se llama **zaquan** o **quecholli**, vuestra es, y he determinado de os la ofrecer a vos, señor sol, que también os llamáis **Toanámetl** y **Xipilli** y **Quauhtli**, **Océlotl**, y pintado como tigre de pardo y negro, y que sois valiente en la guerra; mirad que es vuestra esta criatura, y es de vuestra hacienda y patrimonio, que para esto fue criada y para os servir, para os dar comida y bebida; es de la familia de los soldados y peleadores que pelean en el campo de las batallas" (Sahagún, 1979: lib. VI, cap. XXXVII).

Estamos ante un discurso que viene a resumir todo lo que venimos analizando: pirámide-montaña y cueva-templo, decíamos, se asocian a un significado primordial: la fertilidad, que sólo es posible si los dioses son convenientemente alimentados. El felino participa de forma destacada en este complejo mundo de significados: como protagonista físico (guerrero), como actor

del ceremonial (oficiante de rituales de sacrificio), y como referencia mítica (el devorador de corazones).

Su plasmación paradigmática la tenemos en el **océlotl-cuahxicalli** y en el altar ceremonial (figs. 7 y 8), en los cuales la boca abierta se convierte en el centro de atracción visual si los miramos de frente. Además, en el primer caso, su esquema de composición también podría desdoblarse en dos perfiles enfrentados, como lo encontrábamos en el icono teotihuacano. Las barbas no parecen corresponder a la realidad anatómica, o en todo caso se hallan exageradas en tamaño; pero quizá cabe pensar en una derivación de antiguos adornos a base de plumas o esquemas escalonados que encontrábamos en el **cuahxicalli** teotihuacano del British Museum (fig. 32). Es un animal vivo, por una parte, cargado de tensión, poderoso en su propia materialidad como lo es en la realidad, como lo son los guerreros-jaguar; es objeto ritual, por otra, para depositar en él la sangre y los corazones de los sacrificados, sangre que también se obtiene mediante el autosacrificio, como lo podemos ver en el relieve del fondo del recipiente: dos personajes, probablemente Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, se perforan las orejas con espinas penitenciales (fig. 66); finalmente, es símbolo telúrico, la tierra misma que es preciso alimentar para asegurarse de que el orden, los ciclos vitales, siguen su curso con normalidad.

Unos ciclos, para acabar, en cuya dinámica el felino mismo se halla inmerso, como manifestación que es de la naturaleza. Había un día en que "salían los señores y principales para sacrificar en los templos que había en los montes, y andaban por todas partes cazadores a cazar de todas animalias y aves para sacrificarlas a el demonio, así leones y tigres..." (Motolinía, 1984: trat. I, cap. 8). El felino también nace y muere, y vive para convertirse en un descarnado (nombre que se aplicaba a los muertos): a esta idea puede aludir la hermosa pieza que deja al descubierto parte de su columna vertebral y de sus costillas (fig. 13), en un ejercicio de representación vida-muerte que también lo encontramos en otras obras del arte prehispánico.

VII.9.- Felinos y chamanes

El chamanismo fue y es un fenómeno muy extendido en toda Mesoamérica. Indudablemente los modelos chamánicos en unas sociedades como las prehispánicas tuvieron que diferenciarse de alguna manera con los que todavía se pueden detectar en la actualidad, pues con la aculturación inducida por los españoles

la nobleza indígena aceptó, o tuvo que aceptar, el nuevo patrón político-religioso, mientras que la cultura de las clases bajas continuó siendo básicamente india, como afirma Carrasco (1969: 584). Incluso resulta obvio que serían distintas sus manifestaciones e importancia para la vida social, dependiendo de las distintas fases de la historia nesoamericana y según los diversos grados de desarrollo que se constatan entre el Preclásico y el Postclásico, por poner un ejemplo. No resulta difícil suponer que el chamán, como personaje nuclear en la estructuración social de sociedades poco avanzadas, sería sustituido de alguna manera por el sacerdote de las sociedades complejas y fuertemente ritualizadas, como pudo ser la azteca. De todas formas, entre uno y otro personaje se tiende un hilo conductor común: su capacidad para regir, o cuando menos interpretar, los arcanos del destino. No en vano nos dice Sahagún (1979: lib. X, cap. XXIX) que durante su migración la tribu mexica llegó hasta Teotihuacán, donde fueron elegidos quienes en adelante habían de gobernarlos: éstos eran sabios y adivinos, y conocían los secretos de los encantamientos.

En términos generales el chamanismo se asocia a la magia, entendida no sólo como un conjunto de acciones complejas sino también como un nexo de ideas y representaciones con múltiples y vastas interferencias. Como afirma Castiglioni (1972: 38), "en un sentido amplio, la historia de los hombres insignes, de

los guerreros y poetas, de los fundadores de religiones y los exploradores, y de los aventureros y curanderos, se encuentra íntimamente vinculada a las alucinaciones, a las obsesiones colectivas y sugerencias de la masa, y pertenecen a la historia de la magia".

Si nos fijamos un poco, en páginas precedentes hemos relacionado los felinos con personajes destacados, con la guerra, con la poesía, con la religión y con los protagonistas adelantados de aventuras singulares. Cabría analizar todo esto en términos de obsesiones colectivas y sugerencias de la masa, y en parte ya lo hemos hecho, aunque no sea el objeto de la presente investigación. Nos quedaría por estudiar un par de conceptos: el de curanderismo y el de alucinación, los cuales se hallan estrechamente unidos en el pensamiento mesoamericano y nos retrotraen al complejo mundo del chamanismo.

Un mundo, por otra parte, plenamente vigente en grupos indígenas actuales. Sin ánimo de agotar todos los ejemplos, mencionaremos algunos, con un afán puramente ilustrativo. La práctica del curanderismo descansaba en una consideración de la enfermedad como consecuencia de la pérdida del alma -lo que sumergía al afectado en el terror-, pérdida producida por la posesión del cuerpo por malos espíritus o por lesiones causadas por prácticas de brujería principalmente. Los remedios variaban

según la naturaleza del mal: hierbas, eméticos, enemas, succiones, masajes, invocaciones a los espíritus, etc. (Foster, 1980: 126), lo que hizo pensar a los primeros españoles que los curanderos indígenas eran depositarios de conocimientos ocultos y practicantes de una suerte de magia curativa.

Entre los chatino, el papel del chamán está más o menos confinado a la lucha contra la enfermedad contraída por mal de ojo, y para ello se vale de poderes adivinatorios adquiridos por ingestión de hongos narcóticos (De Cicco, 1969: 364). En las tierras altas mayas el chamanismo se halla asociado a rituales domésticos, no a la religión oficial. Los chamanes son especialistas en curación y adivinación, con roles variables entre un municipio y otro, no están organizados como grupo y tampoco forman parte de la jerarquía religiosa, aunque pueden utilizar para sus prácticas altares cristianos, como por ejemplo en Panajachel. Sin embargo, desde que las drogas sintéticas y las medicinas se introducen en el territorio, el papel del chamán pierde algo de importancia como curandero y se especializa más en prácticas de adivinación, las cuales conllevan distintas parafernalias -velas, incienso, cuentas-, lo que unido a las implicaciones de las fechas del calendario ceremonial y a la observación de las reacciones del paciente, provocan un diagnóstico y una sugerencia de curación (Tax y Hinshaw, 1969: 92-94).

Otro aspecto importante sería la especialización por sexos. Entre los tzotziles puede haber chamanes de ambos sexos, aunque en algunas comunidades, Huistan, por ejemplo, sólo pueden serlo los hombres. En la misma región, en Larrainzar, los cuatro chamanes principales encabezan la procesión de la Santa Cruz, una de las ceremonias religiosas más importantes, estando obligados a realizar sus prácticas bajo requerimiento de un miembro de la comunidad y siendo remunerados en efectivo o en especies (Laughlin, 1969a: 178). El chamanismo es una suerte de especialización en el trabajo, especialización de naturaleza mágico-religiosa. Entre los mayas de Yucatán, ser chamán equivale a alcanzar el grado más alto entre los distintos especialistas, siendo, curiosamente, el maestro cantor el segundo en el escalafón (Villa Rojas, 1969: 262). En el norte de México, concretamente entre los tepehuanos, los líderes religiosos son también curanderos, básicamente por succión, y generalmente son del sexo masculino; tienden a especializarse en determinadas enfermedades, y uno de los rituales importantes en el tratamiento es la confesión ritual del paciente (Riley, 1969: 820).

En la región huasteca también gozaban de una posición social destacada (en cuanto a importancia de sus funciones) los magos e ilusionistas, personas de cuyas habilidades nos dan sobrada cuenta los cronistas de la época colonial. Practicaban

la magia curativa, sobre todo por succión, y la adivinación mediante cuentas de maíz, práctica que han pervivido hasta la actualidad en varias zonas de la región (Stresser-Péan, 1971: 601). En Villa Alta, los maestros de idolatrías, que también leían los libros rituales, podían ser curanderos, aunque no siempre era así, pues en algunas regiones sus funciones estaban bien delimitadas; se ingerían alucinógenos con un doble propósito, adivinatorio y curativo; para curar utilizaban hierbas y palabras mágicas, pues algunas enfermedades podían tener su origen en la hechicería (Alcina, 1979: 106-112).

A la condición de chamán se puede acceder por revelación en el sueño, por trance o por rituales de iniciación. Una vez que acepte su condición el nuevo chamán deberá aprender el sistema calendárico, los métodos de adivinación, las plegarias y los rituales (Wagley, 1969: 64). En general, el chamán utiliza tres métodos para adivinar, que ya los hemos mencionado a lo largo de este breve repaso: la ingestión de alucinógenos o sustancias psicotrópicas, el echar cuentas para predecir de acuerdo a la forma en que éstas han caído, y finalmente los calendarios. Los tres se remontan a tiempos prehispánicos. Los últimos tienen su origen en los calendarios rituales, de tanta transcendencia en la configuración del pensamiento mesoamericano: cuanta de los días que, como señalábamos, impregna todas y cada una de las actividades de la sociedad y

marca, así sea favorable o no su sesgo, la conveniencia y oportunidad de emprender cualquier acción. Respecto a las cuentas de maíz o de otros materiales, también veíamos cómo la Historia de los mexicanos por sus pinturas (Garibay, 1979: 25) relataba el origen de su instauración como método adivinatorio, así como su vigencia y el hecho de que eran las mujeres las encargadas de tales actividades. Finalmente, nos queda el empleo de alucinógenos.

El propio nombre de alucinógenos, aunque aceptado en tanto en cuanto su uso produce un efecto de alucinación en el sujeto, ha sido no obstante criticado por parcial y no objetivo. Algunos autores prefieren llamarlos narcóticos en general, sustancias psicotomiméticas, neurotrópicos, psicotrópicos o enteógenos. Pueden ser flores, hongos, bayas o semillas, y a todos ellos se les adjudica en las sociedades que las utilizan un valor curativo propio y un incuestionable poder de adivinación, habitualmente asociado también a prácticas curativas (Ravicz y Romney, 1969: 395). Incluso algunos, como el peyote, obligan a sus consumidores a una peregrinación anual de varios cientos de kilómetros a fin de proveerse para las necesidades de la comunidad, como es el caso de los huicholes, de la zona de Nayarit, que anualmente se desplazan en su búsqueda hasta el desierto de San Luis Potosí (Furst y Myerhoff: 1972).

Si nos remontamos a las crónicas de los primeros tiempos coloniales encontraremos abundantes referencias a los mismos, aunque siempre entendidos como causantes de embriaguez y cierta degeneración. La Histoire du Mechique (Garibay, 1979: 99) nos informa de que en Tezcoco, en medio del fasto religioso, el demonio abusaba de la gente "haciéndoles comer cierta hierba que ellos llaman *nanacatl*, las cuales les ponían fuera de sentido y les hacían ver muchas visiones". Esto, en opinión de quienes recogían los datos podía acarrear consecuencias no muy agradables: así, se dice que usaban los antiguos mexicanos el peyote en vez del vino, y el *nanácatl*, "hongos malos", haciendo una fiesta en la que todos cantaban y bailaban, aunque al día siguiente lloraban mucho (Sahagún, 1979: lib. X, cap. XXIX). Más datos nos proporciona Motolinía (1984: trat. I, cap. II), quien se refiere a una embriaguez, peor que la provocada por el pulque, como consecuencia de la ingestión de unos hongos, *teunanacatlth*, de sabor amargo y con los que comulgaban con sus dios: quienes lo consumían veían visiones, en especial culebras, les abandonaba todo sentido racional y creían que el cuerpo y las piernas se les llenaban de gusanos, por lo que, desesperados, salían de casa deseando que alguien los matara y llegando incluso a ahorcarse.

Pedro Ponce y Jacinto de la Serna recogen la pervivencia de aquellas prácticas y ritos de la gentilidad a pesar de la

progresiva implantación del cristianismo. Ponce (1953: 379) dice que "veben el ololiuhque, y el peyote, una semilla que llaman tilitliltzin son tan fuertes que los priua de sentido y dizen se les aparese uno como negrito que les dize todo lo que quieren. otros dizen se les aparese nuestro señor. otros los angeles y quando hazen esto se meten en un aposento y se ensierran y se ponen una guarda para que les oyga lo que dizen y no les an de hablar asta que se les a quitado el desvario porque se hazen como locos y luego preguntan que an dicho y aquello es lo sierto". Serna (1953: 234 y sigs.) es quien más detalladamente nos explica el uso del ololiuhqui y del peyote, a los cuales reverenciaban, dice, como a una deidad, y consultaban como oráculo, describiendo también los rituales que acompañaban a su ingestión.

No nos detendremos en estas cuestiones, pero sí señalaremos el parecido con las prácticas realizadas en tiempos actuales. Su consumo reviste evidentes caracteres rituales; se busca el lugar idóneo, siempre resguardado, a poder ser en penumbra; casi siempre se comen los hongos por pares, lo que nos retrotrae a ese principio de dualidad omnipresente en el pensamiento mesoamericano; en la ingestión siempre está presente un maestro de ceremonias o chamán, que guía al sujeto en su viaje e interpreta sus visiones; y, finalmente, el alucinógeno siempre tiene un carácter sagrado: incluso cuando

es el hechicero el que lo toma, no es éste quien habla, sino el hongo o el peyote a través del hechicero (Weitlaner y Hoppe, 1969: 520): este último es en realidad el intermediario entre lo natural y lo sobrenatural.

La palabra **teonanácatl**, empleada en numerosas ocasiones para designar a los hongos alucinógenos, ha sido traducida como "carne de los dioses". Sin embargo, como apunta Townsend (1979:28) la palabra **teotl** habría que tomarla en su acepción de fuerza impersonal difusa en el universo y que se manifiesta en las fuerzas de la naturaleza, en personas excelsas o cosas o lugares inusuales o de configuración misteriosa. **Teonanácatl**, no sería en este sentido un vehículo de acceso a la divinidad sino la divinidad misma, la cual se expresa mediante visiones o valiéndose del chamán o hechicero.

Las plantas alucinógenas más importantes y utilizadas con mayor profusión en tiempos de los aztecas eran el **toleselo** ("Sophora secundiflora"), el **peyote** ("Lophophora Williamsii"), el **teonanácatl** ("Panaeolus campanulatus", en su variedad "sphinctrinus"), y el **ololiuhqui**, llamado también **piule** ("Rivea corymbosa), según Schultes (1940: 429). Los efectos más comunes de su ingestión son hilaridad, sentimiento de agrado y bienestar, descoordinación muscular, dificultad motriz, exceso de emocionalidad, habla incoherente, delirios y visiones

coloreadas (idem: 438) , aunque hay variaciones según las dosis ingeridas, el lugar de recogida y la especificidad del hongo o la semilla. En Oaxaca también se utilizan las semillas de la "Turbina corymbosa", conocida como a-mu-kia, 'medicina para la adivinación'. El tilitliltzin mencionado por Ponce corresponde a las semillas de la "Ipomoea violácea", conocida entre los zapotecas y chatinos de Oaxaca con el nombre de 'Badoh negro' o 'Badungás' (Schultes y Hofmann, 1982: 162-163).

Las visiones producidas pueden ser de diversos tipos, pero resulta curioso constatar que son muy comunes las de tigres, leopardos y jaguares, sobre todo en contextos tropicales, aunque dicha visión no produce excesivo temor en el sujeto (Harner, 1973: 160-165). Incluso se han llegado a realizar experimentos clínicos de administración de yagé ("Banisteriopsis rusbyana o caapi", una bebida ritual y adivinatoria de numerosas tribus de la América tropical y cuyos efectos son muy semejantes a los descritos para los utilizados en México)) a 35 voluntarios, y no ya en un ambiente tropical, sino en el centro de Santiago de Chile; siete de ellos vieron en sus alucinaciones tigres, jaguares o leopardos (Naranjo, 1976: 201). Este fenómeno lleva a Furst (1980: 101) a preguntarse por la posibilidad de que la harmalina (la sustancia psicotrópica del yagé) y otros alcaloides -el ácido lisérgico del ololiuhqui, las triptaminas, la Psilobicina o

la psilocina del **teonanácatl**, la mescalina del **peyote**, principios psicoactivos que estimulan la serotonina y otros neurotransmisores cerebrales (Litter, 1973: 410)-, se hallen bioquímicamente relacionados con lo que Jung llamaba arquetipos, y que a esta categoría de arquetipos pertenezcan los grandes felinos de tierras americanas.

El asunto se sale de nuestras competencias y no somos nosotros los más indicados para pronunciarnos al respecto. Pero quizá sí cabe considerar al felino que aparece en las visiones producidas por alucinógenos desde una perspectiva distinta. Hablábamos en páginas anteriores que para el común de la gente la imagen del felino oscila entre la realidad y el constructo imaginario. Un constructo imaginario en el que el hombre proyecta sus propios fantasmas y temores. En el fondo el felino es su contrincante: reproduce sus virtudes y refleja sus defectos. Pero tiene una ventaja importante: a él no le afectan los criterios de orden moral. Es un envidiable ejemplo de la capacidad de dominio sobre un entorno, pero a su vez es la antítesis del modo de vida organizado que llevan los demás seres, pues el orden lo impone él. Como dice Reichel-Dolmatoff (1978: 133), el felino es un "ajeno". De ahí la fascinación que despierta en el hombre, a medio camino entre el rechazo y la atracción. Esto, en condiciones normales de percepción. Ahora bien, cuando el cerebro es estimulado por determinados

componentes psicoactivos, se desmoronan muchos de los parámetros racionales que delimitan el concepto de orden social y moral (un constructo imaginario). La estimulación, por otra parte, es suave, por decirlo de alguna manera, es decir, normalmente no se producen estados de fuerte angustia o terror, como puede suceder con el LSD, debido a que las dosis alucinógenas del ololiuhqui, por ejemplo, son cien veces menos potentes que la del ácido lisérgico sintético (Schultes y Hofmann, 1982: 162). En ese momento, si es que se ven felinos en la alucinación, ya no producen tanto temor, pues no cuestionan radicalmente el orden humano. Y además su imagen recuerda la posibilidad de transgredir una serie de prohibiciones y tabús estrechamente relacionados con la estructura del orden y su vigencia en las sociedades regladas.

Resulta también curiosa una tradición conservada en la Sierra Norte, Puebla, de habla náhuatl, donde el curandero que trata el abandono del espíritu en el paciente, abandono producido por susto o por caída, suele salir al bosque: si observa que una palomita (el alma del enfermo) sale de él, se da cuenta de que ha conseguido rescatarla de los malos dueños "del agua y del cerro" (Robinson, 1951: 348). Nos estamos moviendo en un estrecho círculo de conexiones: el chamanismo, la adivinación, la visión de jaguares, los espíritus del agua y del cerro. Podríamos ir más allá y recordar el pasaje del mito

en que Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se introducen en las entrañas de la tierra y se convierten en árboles para sujetar el cielo: en realidad estamos ante una concepción chamánica del cosmos, dividido en tres regiones -cielo, tierra e inframundo- que se comunican por un eje central, por una abertura, por un agujero (Eliade, 1982: 213). Y Tezcatlipoca es el que todo lo ve con su espejo de obsidiana: espejo de adivinación, por lo que dicha divinidad es claramente la de los chamanes y curanderos, quienes son también los encargados de adivinar (Coe, 1972: 17). A su vez es Tepeyollotl, el dios de las cuevas y de las montañas, el corazón del cerro, el jaguar.

Entonces nos podríamos preguntar por el alcance real de la conexión que existe entre el chamanismo y los felinos, más allá del dato tan conocido de que los chamanes utilicen frecuentemente en su parafernalia objetos hechos de piel de felino, dientes, garras, colas, etc., parafernalia que también utilizaban los sacerdotes aztecas, como nos lo recuerda Sahagún (1979: lib. II, cap. XXV): "llevaba este sátrapa colgando de la mano derecha una talega o zurrón hecho de cuero de tigre, bordado con unos caracolitos blancos a manera de campanitas que iban sonando los unos con los otros; a la una esquina del zurrón iba colgando la cola del tigre, y a la otra los dos pies, y a la otra las dos manos", en el que llevaba incienso para los sahumerios. Y nos lo podríamos preguntar, máxime

cuando el libro sagrado de los mayas del Norte de Yucatán es el **Chilam Balam**. **Chilam** se puede traducir por sacerdote, chamán o intérprete de los dioses. **Balam**, por jaguar, pero así mismo por brujo o sacerdote (Recinos, 1950: 94; Roys, 1967: 111). Para poder adentrarnos en el tema tendremos que referirnos a unas prácticas de transformismo ya adelantadas al referirnos a Tezcatlipoca.

VII.10.- Felinos y naquales

El chamanismo es sin duda alguna un fenómeno complejo. Y lo es tanto por la especificidad con que se manifiesta en cada zona, como por la variedad de actividades y atribuciones que su práctica implica. El chamán es, sobre todo, un adivino y un curandero. Pero también puede dedicarse a hacer el daño a los demás. Sahagún (1979: lib. X, cap. VIII) distingue claramente a los "médicos" de los "brujos y hechiceros" y "nigrománticos". Puede haber médicos buenos o malos. Los buenos son expertos en yerbas, piedras, árboles, raíces, sangrías, disecciones, etc. Los malos, sin embargo, además de ser poco hábiles, se confunden con los brevajes y utilizan hechicerías y

supersticiones para aparentar conocimientos.

De los brujos y hechiceros dice que "el **nahualli** propiamente se llama brujo, que de noche espanta a los hombres y chupa a los niños. El que es curioso de este oficio bien se le entiende cualquier cosa de hechizos, y para usar de ellos es agudo y astuto; aprovecha y no daña. / El que es maléfico y pestífero de este oficio hace daño a los cuerpos con los dichos hechizos, y saca de juicio y ahoga; es embaidor o encantador."

Del nigromántico apunta: "El hombre que tiene pacto con el demonio se transfigura en diversos animales, y por odio desea muerte a los otros, usando hechicerías y muchos maleficios contra ellos, por lo cual él viene a mucha pobreza, y tanta, que aun no alcanza tras que parar, ni un pan que comer en su casa; al fin en él se junta toda la pobreza y miseria, que anda siempre mal aventurado."

Esta diferenciación entre sujetos que buscan hacer el bien y otros cuya influencia es negativa ha pervivido en comunidades indígenas actuales. Retomando el caso de la Sierra Norte, en Puebla, se distingue entre los "brujos", que producen enfermedades y matan a la gente, y los "curanderos", que son bienintencionados y tratan de curar la enfermedad (Robinson, 1969: 345). Sin embargo, a veces los límites entre unos y otros

no son tan claros, estableciéndose la diferencia más en función de lo que la gente opina al respecto que de lo que hacen en realidad.

A ello habría que añadir la capacidad que tienen algunos para transformarse en un animal, y cuya actividad también puede ser benéfica o maléfica, aunque generalmente se le asocia al segundo supuesto: es el **nahualli**, el protagonista de ese fenómeno de transformismo citado líneas más arriba. Esto a veces ha sido confundido con una creencia muy expandida en tiempos prehispánicos y vigente a pesar de la aculturación cristiana: no tanto que cada cosa o cada ser vivo tenga un espíritu dueño, lo que correspondería al campo del animismo (De Cicco, 1969: 364), sino más específicamente a que cada persona tiene un espíritu animal guardián íntimamente unido a él (Foster, 1944: 86). La confusión parte de los primeros textos coloniales. Serna (1953: 24) dice que el nahualli era el animal al que estaba dedicado el niño en razón del día del calendario en que había caído su nacimiento, siendo sus vidas (la del niño y la del animal) absolutamente paralelas, es decir, que si uno moría ahogado el otro también, si uno era herido al otro le sucedería otro tanto, información que es corroborada por Ruiz de Alarcón (1953: 24).

Indudablemente se estaban confundiendo dos fenómenos

diferentes. Por un lado, las ceremonias que los primeros cronistas llamaban de bautismo, que consistían, en palabras de Motolinía (1984: trat. I, cap. 5) en que cuando se cumplía el tercer mes desde el alumbramiento presentaban al niño en el templo, donde el maestro del calendario ritual decía el nombre de la divinidad de la fecha en cuestión, así como las previsiones que le deparaba el futuro, lo que en algunas regiones iba acompañado de la designación de un compañero animal. Por otro, el nagualismo propiamente dicho, la capacidad que presentan determinadas personas para convertirse en un animal. La confusión se explica por la creencia, ampliamente extendida, en un espíritu animal guardián o compañero íntimamente unido a la persona. El *tonalpohualli*, en tanto que adivinación y designación del *tonalli* -alma, espíritu que si se perdía se enfermaba-, no estaba asociado al compañero animal. No obstante, la suerte de la persona se hallaba unida a un animal particular, por lo que hay poca distancia entre la identificación de esta personificación animal y la suerte (Foster, 1944: 55).

Habría que diferenciar entre dos conceptos. Seguiremos las definiciones de López Austin (1980, II: 294-299). El *nagualismo* es "el proceso sobrenatural que transforma un ser en otro". Y también "el proceso de exteriorización de una de las entidades anímicas (el *ihíyotl*) de un ser, y la introducción en otro, al

que daña o a través del cual actúa". El tona, en cambio, concepto de procedencia más oriental y sureña en Mesoamérica, es "el animal que guarda parte de la energía anímica de una persona. La suerte de ambos seres se encuentra vinculada". Conviene hacer unas acotaciones suplementarias. La capacidad de transfiguración no sólo es un atributo de los humanos; también la tienen los dioses, los muertos e incluso los animales. La relación entre el individuo y su tona es permanente y definitiva; en cambio, la relación entre el brujo o mago y el ser en quien manifiesta su *ihiyotl* puede ser transitoria. Además, así como la creencia en el nagualismo se constata en toda Mesoamérica, faltan bases suficientes para asegurar que entre los antiguos nahuas existiera el concepto de tona o animal compañero (López Austin, 1980, II: 422-431). Por otro lado, en algunas zonas, la cosa se complica con el concepto de sombra. Entre los aztecas de Catemaco, Veracruz, la sombra se une al individuo en el momento de su nacimiento, y se usa la palabra "nagual" para designar tanto al mago transformista como a su concepto de sombra guardiana (Foster, 1944: 95).

En Villa Alta, la transformación, el nagualismo, es algo que no se puede aprender, sino una capacidad innata a determinados individuos. Además, implicará la conversión en algo poderoso, se relacionará de alguna manera con la nocturnidad y le será consustancial el mal y el daño para los

demás (Alcina, 1979: 117-120). Esto es aplicable en general a cualquier ámbito geográfico mesoamericano. Por ello, no resulta extraño que el jaguar sea con frecuencia el nagual de alguna persona. Se trata de un animal poderoso y fuerte, se mueve a sus anchas en la oscuridad y, como decíamos al principio, se piensa que es capaz de hacer daño sin someterse a los imperativos de las leyes naturales. Preuss (1982: 269-333) recoge varios cuentos de la Sierra Madre Occidental donde se narran procesos de transformismo: los animales devoran a las personas, castigan a los avaros o raptan muchachas, con las cuales luego tienen hijos híbridos. En uno de ellos, un nagual intenta enseñar a otra persona los secretos de la transformación en jaguar, pero olvida decirle que es absolutamente necesario que se abstenga de robar dinero; el "aprendiz", considerando que todo le está permitido, roba y ello le acarrea la muerte.

También se da el caso de identificación entre el brujo o curandero y el nagual. En la Sierra Norte, Puebla, el brujo tiene poder para transformarse en un animal, y quien no es capaz de hacerlo no se atrae la confianza de la clientela; para curar necesita un poder lo bastante fuerte como para nulificar los efectos de la hechicería y volverla contra el brujo causante, lo que puede ocasionar la muerte de este último y la curación del enfermo (Robinson, 1961: 347).

Las fuentes históricas proporcionan abundantes referencias al fenómeno, pero se limitan a constatar esa creencia y a insistir en la capacidad destructiva de los nagueles. En el Códice Carolino (Garibay, 1967: 21) leemos que "estos brujos o brujas dizque se vuelven o transformar en fieras, es decir tigres, leones...". Según Chimalpahin (1982: 77, 55 y 193) los tlaxcaltecas ya se encontraron con brujos nagueles durante su migración, en concreto en Amecamecan, donde, dice, eran gentes muy carniceras; los chalcas también tenían fama de agoreros y hechiceros y se disfrazaban de jaguar; más adelante, Máxtilatl, el gobernante tepaneca vencido por los mexica, sería un brujo naguele, lo mismo que Moctezuma (idem: 62). El propio Moctezuma, intrigado por los orígenes de su pueblo, que la historia situaba en el lugar de la siete cuevas, decidió enviar a sus emisarios a localizarla y comprobar si aún vivía allí la madre del dios Huitzilopochtli. Tras recabar el consejo de Cuauhcoatl, el historiador real, hizo convocar a cuantos encantadores y hechiceros se pudieron hallar en los alrededores y les encomendó la misión de ir en busca de sus míticos orígenes. Los brujos, una vez reunidos, se dirigieron hasta un cerro llamado Coatepec, donde invocaron a los demonios, se untaron con ungüentos y se transformaron en animales, unos en aves, otros "en forma de bestias fieras, de leones, tigres, adives, gatos espantosos"; llegaron a Aztlán, conversaron con la madre de Huitzilopochtli y se volvieron a transformar en

fieras para emprender el viaje de regreso a Tenochtitlan (Durán, 1967: t. II, cap. XXVII). Es interesante constatar que en esta historia el proceso de transformación no implica un deseo de hacer daño, como es habitual, sino que constituye un medio para poder desplazarse a grandes distancias. El hecho de que se apunte que los magos se aplicaron un ungüento, nos pone sobre la pista del empleo de alucinógenos, práctica muy usual, por otra parte, para lograr la transformación y así tener la capacidad de volar.

Sin embargo no hay investigaciones etnohistóricas en el Altiplano mexicano respecto a las implicaciones detalladas de esta transformación. Existen más trabajos sobre el área tropical de Sudamérica, en donde se constata una estrecha relación entre el chamanismo y los jaguares, así como entre la hechicería y las prácticas de nagualismo. Incluso se plantean paralelismos con aspectos del pensamiento mesoamericano en el plano de los mitos cosmogónicos (entre los desana y tukano de Colombia, la conversión durante una antigua edad cósmica de una tribu en tigres que devoraban a las personas) o en el de la agresividad caprichosa del felino. Éste, por otra parte, también ataca a las mujeres y tiene descendientes híbridos; la agresión puede ser exógena, a mujeres de otro grupo o tribu, o endógena, y entonces se reviste de caracteres incestuosos: la prueba, el estigma, radica en las manchas de su piel. También

la transformación viene en muchos casos precedida de la ingestión de alucinógenos, etc. (Reichel-Dolmatoff: 1978).

Todos estos rasgos los encontramos también en Mesoamérica. Los alucinógenos son empleados para emprender ese viaje chamánico a los orígenes del pueblo mexica, a Aztlán, alucinógenos que permiten la transformación de quienes los usan en animales fieros. Tezcatlipoca se convierte en jaguar al final de la primera edad cósmica y se dedica a devorar a los gigantes. Él mismo (cuyo nagual es el jaguar) sería la manifestación de la agresividad caprichosa en su caracterización de Yaotl, el guerrero. Y raptará a Xochiquétzal (la diosa del amor) en un pasaje del mito en el que se refleja de manera paradigmática el cuestionamiento del orden humano: Xochiquétzal estaba casada con Tláloc, el dios de la lluvia, o lo que es lo mismo, con la plasmación del orden agrícola, con un campesino, en realidad; Tezcatlipoca encarna las fuerzas del desorden, de la virilidad, del honor, del capricho, del ascenso social por méritos militares, los únicos capaces de romper la rígida estructuración de un organigrama social basado en un principio en la propiedad de la tierra.

El propio hecho de que el nagual (el jaguar) ataque a las personas también se presta a algunas consideraciones. Cuando ataca a hombres se limita a matarlos o a depedazarlos. Pero

cuando lo hace con mujeres las devora: se podrían buscar los vínculos entre el devorar y el copular, aparte de que como ya hemos mencionado en ocasiones también tiene hijos híbridos con ellas. Y esa asociación entre devorar y copular tendría un correlato evidente en el hecho de que la tierra (Tlaltecuhltli) devora cuerpos humanos no tanto para alimentarse cuanto para asegurar su propia fertilidad; de hecho, el sacrificio, la guerra, la sangre derramada, son la condición sine qua non para ese proceso de gestación y alumbramiento: el de las cosechas y la vegetación. Por otro lado, Las manchas de la piel del jaguar (a todas luces, el felino más representado en el arte azteca) podrían ser estigma del incesto, pero además son reflejo de una duda, es decir, de una mancha en un proceso que debería estar absolutamente limpio: la de Tecuciztécatl en el momento de arrojarse al fuego que lo había de transformar en el nuevo sol, lo que implica que el honor quede reservado a otro y a él le corresponda ser la luna. Y la luna está manchada, y marca con sus ciclos la frecuencia de la menstruación (un momento de mancha) en las mujeres, estableciendo sus propios ciclos de fertilidad.

Podríamos encontrar otras similitudes, pero nosotros sólo hemos enunciado éstas como una hipótesis de trabajo que requiere investigaciones detalladas. Ese carácter ambiguo del felino, su capacidad para permanecer al margen de una lógica

(la de los humanos), su participación en actos de evidente simbología sexual, su relación con tabúes como el incesto o dicotomías entre la carne cruda y la carne cocida, ofrece la posibilidad de un estudio que vendría a completar lo que en estas páginas hemos desarrollado, desggranando los recovecos de esa faz no por oculta menos importante en la configuración del pensamiento. De un pensamiento cuya importancia se rastrea incluso en tiempos actuales y que gira en torno a conceptos como el honor, la virilidad avasalladora por contraposición a la feminidad pacata y dubitativa, el capricho, el rajado, la fatalidad, la fascinación por la muerte, etc., tan magistralmente analizados por Octavio Paz en El laberinto de la soledad.

Casi da la impresión de que conocemos el fenómeno a medias, de que aún permanece velada para nosotros su parte más turbadora e inquietante. Una parte que, sin duda, conocían quienes observaban las obras que estamos analizando, sobre todo aquellas aparentemente desprovistas de parafernalia claramente religiosa. Y ello no obsta para que incluso las piezas en las que encontramos plasmados atributos, insignias o símbolos que aluden al estadio del mito, incorporen en su propia materialidad, en ese representar a un felino, estas sugerencias quizá menos evidentes pero con igual vigencia. La sociedad mexicana había alcanzado unas cotas de complejidad notables, y no

resulta extraño que, en cierto modo, la importancia de los chamanes fuera progresivamente sustituida por el ascenso de la casta sacerdotal, detentadora del conocimiento de los mitos y del complejo panteón religioso. El mito pertenece al campo de lo sobrenatural, pero también pertenece a él el nagualismo o el uso de alucinógenos: son dos modos (a veces inseparables) de franquear la barrera que separa al hombre de lo sagrado.

VII.11.- La plástica en tanto que lenguaje

Las manifestaciones artísticas de una época, de unas coordenadas geográficas, de un pueblo, de un momento concreto, pueden ser vistas como una suerte de discurso en el que se especifican determinados contenidos narrativos o conceptuales. El arte azteca no se sustrae a este supuesto (Alcina, 1986: 19), y hemos de decir que en su configuración juegan un papel más destacado los parámetros conceptuales que los narrativos. Existen, claro está, obras en las que se desarrollan historias más o menos complejas, pero en realidad siempre funcionan como soporte de contenidos eminentemente conceptuales. La ya mencionada Piedra de Tízoc (fig. 67) podría ser un buen

ejemplo. En principio podemos interpretar la escena como una relación de las conquistas de Tízoc, el séptimo tlatoani mexica, mediante una escena de captura (el captor sujeta por el cabello al cautivo) en la que se especifican los lugares sometidos mediante el correspondiente glifo toponímico. Ahora bien, un estudio detallado de dichos glifos nos permitirá comprobar que algunos corresponden a lugares conquistados no por Tízoc (en cuya época, también lo señalamos, hubo poca actividad militar) sino por tlatoanis precedentes, por lo que las escenas se pueden interpretar como un recuento de conquistas más antiguas, de las que dicho tlatoani es el legítimo heredero, y los prisioneros como una simbólica contribución en víctimas para el sacrificio de las ciudades sojuzgadas, un acto de obediencia ritual a Tenochtitlan en el momento del acceso al trono de Tízoc. No se trata tanto de un tlatoani concreto sino de la plasmación del poder de los mexica, encarnado en ese gobernante revestido con el tocado característico de Huitzilopochtli y ostentando el espejo humeante y la pierna seccionada de Tezcatlipoca. A ello hay que añadir que el relieve en cuestión se halla enmarcado por dos cenefas, la inferior correspondiente a la banda terrestre, con cuatro máscaras de Tlatecuhtli, y la de arriba a la celeste. Finalmente, la parte superior de la obra muestra una diadema solar con grandes rayos marcando las cuatro direcciones. Todo ello nos permite interpretar la obra en tanto que reflejo de

cómo la estructura del universo era concebida como modelo del espacio social en Tenochtitlan, espacio que tenía en la guerra, la conquista y el tributo sus mejores bases de sustentación (Townsend, 1979: 48). Lo narrativo, lo poco que hay, funciona de soporte para conceptos más complejos.

Con las imágenes de felinos sucede otro tanto, sólo que aquí los contenidos son eminentemente conceptuales. Las imágenes zoomorfas, ya lo hemos visto, tienen una gran vigencia en todas las culturas mesoamericanas, y su plasmación en la escultura es continuada. Sin embargo, no parece probable que estas esculturas funcionaran como auténticos ídolos (Nicholson, 1971a: 129). En el caso concreto de los felinos en la cultura azteca, no lo es porque queda claro que en Tenochtitlan no podemos hablar de un dios-jaguar como integrante del panteón religioso. No obstante, dicha imagen era utilizada como referencia a otros conceptos que en páginas precedentes hemos analizado en detalle. Además, la figura podía acompañarse de una serie de símbolos o atributos que enriquecían su significado y complicaban el acervo de cualidades y matices de lo representado, confiriéndole así una concatenación lógica de identidades y poderes.

En este sentido, la relación estructural de la plástica con la lengua, con el náhuatl, es muy estrecha, lo que se

acentúa además por el hecho de que el idioma escrito es en realidad un idioma pintado (los códices): las ideas se expresan mediante imágenes. Transcribiremos dos citas para ser más exactos. Soustelle (1940: 9) piensa que el náhuatl "puede ser caracterizado como un instrumento de transmisión de asociaciones tradicionales, de bloques, si se quiere, de enjambres de imágenes". León-Portilla (1979: 56) especifica más, y afirma que "el náhuatl, así como el griego y el alemán, son lenguas que no oponen resistencia a la formación de largos compuestos a base de la yuxtaposición de varios radicales, de prefijos, sufijos e infijos, para expresar así una compleja relación conceptual con una sola palabra, que llega a ser con frecuencia verdadero prodigio de ingeniería lingüística". Es exactamente lo que sucede con las obras de arte. La imagen del felino funciona como núcleo al cual se le puede añadir una serie de símbolos que lo adjetivan de manera específica. Incluso esa adjetivación puede estar implícita en el contexto en el que se sitúan las imágenes, caso por ejemplo de los que flanquean la escalinata del Monumento 1 de Malinalco (figs. 10 y 11).

El arte azteca basa su estructura en una serie de elementos: glifos, símbolos individuales, emblemas compuestos, deidades y figuras en acción. Esto tendría su correlato en un discurso lingüístico a base de fechas, nombres propios y toponímicos (los glifos), nombres y adjetivos (los símbolos),

conceptos complejos (los emblemas y las deidades), y verbos (las figuras en acción), discurso en el que son más abundantes los nombres que los verbos, los emblemas que las acciones, lo que lo acerca a los modos de hacer de la poesía más que a los de la prosa. Todo ello implica que el análisis iconográfico de las obras de arte puede proporcionar tres tipos de significados: explícitos, implícitos y connotaciones (Pasztor, 1983: 72-73). En el caso de las pieles de felino extendidas tendríamos su utilización como tronos (significado explícito), su asociación al poder (significado implícito), y su alusión a la valentía en la frase "Estrado de tigre, estrado de águila" (significado metafórico).

Podríamos, incluso, establecer un paralelismo entre las constantes morfológicas de las piezas aquí analizadas y este tipo de estructura lingüística. Decíamos que la escultura se articula en torno a un núcleo central sobre el que se desarrollan casi en relieve una serie de elementos. Es en realidad el mismo proceso que sigue el idioma, a base de un radical acompañado de una serie de afijos que enriquecen su significado conceptual. Tendríamos que matizar que en nuestro caso se da también la existencia de felinos desprovistos de cualquier atributo y que en principio faltaría la parte verbal: la acción nunca es explícita, sino tan sólo sugerida. Excepto en dos casos: los relieves en los que aparecen águilas y

jaguares en actitud de diálogo (figs. 22 y 23) y el huéhuetl de Malinalco (fig. 21), donde los felinos parecen caminar en actitud marcial. Pero en ambos casos, no se trata tanto de una acción como de un emblema, articulado precisamente a partir de dos polos contrapuestos y complementarios: el binomio águilas-jaguares, representado plásticamente a partir de la metáfora verbal que alude a la valentía y a la guerra.

La función de las obras también es un elemento importante a la hora de establecer las asociaciones pertinentes que nos permitan su cabal comprensión. El caso del océlotl-cuauhxicalli (fig. 7) es paradigmático en este sentido. Se trata en última instancia de un recipiente en forma de felino, lo que correspondería a su significado explícito; pero a su vez alude implícitamente al sacrificio ritual, alusión reforzada por la escena de autosacrificio, valga la repetición, en el fondo del recipiente y la inclusión en las paredes de jades y plumas de águila; finalmente, tendríamos al jaguar como devorador de corazones, en su vertiente metafórica, encarnación de la oscuridad, del cielo nocturno, de Tlaltecuhltli, la tierra, y su renovada exigencia de sacrificios para que el orden no se altere.

Otro tanto ocurre con los materiales en que se trabaja la escultura, sobre todo cuando se representan objetos que

habitualmente se realizaban en madera, caso de los huéhuetl y los teponaztli, en piedra dura, lo que implica un deseo de perdurabilidad basado en el fin a que estaban destinadas tales obras: enterramientos, ofrendas, etc.

Si nos remontáramos en el tiempo tendríamos en los iconos jaguar-pájaro-serpiente teotihuacanos descritos por Kubler (1972a) el resultado de un proceso no ya de añadidos adjetivales a una parte nuclear (que sí existe, pues el icono se puede ver enriquecido por diversos elementos), sino un núcleo originado en la síntesis de tres componentes sustantivos. Este icono, como señalábamos en el capítulo correspondiente, parece sufrir un proceso de transformación a comienzos del Postclásico, separándose por un lado la parte de felino, asociada a connotaciones militares y a Tezcatlipoca, y por otra la figura de la serpiente emplumada, enlazada con Quetzalcóatl (Kubler, 1972a: 41). Esto, que en líneas generales es válido, necesitaría análisis más profundos, por cuanto que también mencionamos figuras teotihuacanas que responden a dicho esquema icónico y que aluden a significados relacionados con la guerra, bien explícitamente (fig. 52), bien implícitamente (fig. 61).

Ya en el Postclásico tenemos dos piezas donde estos tres animales juegan un destacado papel de dos en dos. La primera de

ellas (fig. 68) fue encontrada en lo alto de la pirámide de Cholula. Trabajada en piedra volcánica, representa la lucha entre un felino y una serpiente, lo que se puede interpretar, basándose en la lámina 35 del Códice Borgia, como la lucha en la que Tezcatlipoca se enfrenta a la serpiente -que Seler (1963, III: 35) denomina serpiente de la noche y de la niebla- y pierde su pie derecho, en cuyo lugar se representará en adelante un fémur (Ramos, 1970: 194).

La segunda (fig. 31) ya la hemos mencionado como uno de los casos más excelsos de síntesis conceptual en la plástica mexicana: el cuerpo de un águila con la cabeza de un felino. Ya no se trata de dos animales enfrentándose. Es uno sólo, conjugando los componentes más característicos de ambas figuras: la cabeza, que, como decíamos, resume y aglutina, junto con las garras, la identidad del felino, y el cuerpo emplumado del ave. Si nos remitimos a las fuentes nos daremos cuenta de que en ningún caso se menciona un animal semejante. Tan sólo le podríamos encontrar cierta relación con el glifo de lugar de Cinacantlán que aparece en el folio 15v del Códice Mendocino (fig. 69). No obstante las diferencias entre una y otra figura son evidentes. La pieza escultórica está trabajada con un esmero y delicadeza fuera de toda duda, revelando un sobresaliente dominio de los recursos plásticos y técnicos por parte del artista. La del códice, en cambio, además de ser de

pequeño tamaño es de pobre factura, con unos rasgos anatómicos descompensados y poco realistas (en cuanto a los detalles, no en cuanto al híbrido en cuestión).

De todas maneras, la pieza escultórica constituye un *tour de force* que va más allá de ese concepto emblemático a base de un águila y un felino enfrentados. Si lo habitual es la confrontación como base del emblema, aquí tenemos la síntesis o yuxtaposición como estructura nuclear del discurso. Y esto también tiene relación con el idioma y su representación gráfica. No se trataría, en todo caso, de una plasmación en piedra de la escritura fonética, que sí utilizaron los nahuas, consistente en dibujos yuxtapuestos de cosas cuyos nombres son la base de representación de determinados sonidos; es lo que se ha dado en llamar la **escritura rebus**. Sería más bien el ejemplo escultórico de una escritura **ideográfica**, la cual sirve para representar ideas mediante cosas o signos (León-Portilla, 1977: 61). Y lo que se representa en este caso no es la guerra, ni las órdenes militares, sino específicamente el concepto **quauhtlocélotl**, "hombre diestro en la guerra" (Sahagún, 1979: lib. VII, cap. II), lo cual, claro está, alude muy directamente a los dos conceptos antes citados, a través del sacrificio de Nanahuatzin y Tecuciztécatl para convertirse en el sol y la luna.

El felino, en resumen, funciona como elemento nuclear que puede ser adjetivado mediante determinados atributos (el espejo humeante para significar a Tezcatlipoca), peculiaridades morfológicas (la columna vertebral visible para aludir al inframundo), contextos (el enclave de Malinalco), funciones (el recipiente del *océlotl-cuauhxicalli*) o materiales (los *huéhuetl* y *teponaztli* realizados en piedra). También participa en la configuración de emblemas conceptuales, como los alusivos a las órdenes militares (los relieves en los que aparece junto a un águila con el signo *atl tlachinolli* entre ambos). A su vez, es parte de un ideograma plasmado en piedra en el caso de la figura de un animal con cuerpo de águila y cabeza de felino, representando el concepto *quauhtlocélotl*. En todos estos casos podríamos afirmar que su imagen funciona como un sustantivo en el discurso plástico. Finalmente, hemos de decir que también puede funcionar como elemento adjetivador de otro sustantivo, caso por ejemplo, de los instrumentos musicales recubiertos con pieles de jaguar: parece que los *huéhuetl* y los *teponaztli* eran utilizados por los sacerdotes (Kurath y Martí, 1964: 85), y aunque nada se sabe con precisión del significado que podía tener el cubrirlos con una piel de felino (no sólo en los realizados en piedra, sino en los utilizados habitualmente) y no con la de otro animal, no es difícil deducir que alguna especificidad encerraban los mismos.

VIII.- CONCLUSIONES

En la colección de cantares mexicanos, de la Biblioteca Nacional de México D.F., se conserva un poema que de alguna manera resume lo que hemos estado analizando en páginas precedentes. Dice así:

"Desde donde se posan las águilas,
desde donde se yerguen los tigres,
el Sol es invocado.

Como un escudo que baja,
así se va poniendo el Sol.

En México está cayendo la noche,
la guerra merodea por todas partes,
¡oh Dador de la vida!
se acerca la guerra.

Orgullosa de sí misma
se levanta la ciudad de México-Tenochtitlan.
Aquí nadie teme la muerte en la guerra.

Esta es nuestra gloria.

Este es tu mandato.

¡Oh, Dador de la vida!

Tenedlo presente, oh príncipes,

no lo olvidéis.

¿Quién podrá sitiar a Tenochtitlan?

¿Quién podrá conmover los cimientos del cielo...?

Con nuestras flechas,

con nuestros escudos,

está existiendo la ciudad,

¡México-Tenchtitlan subsiste!

(Versión de León-Portilla, 1977: 78-79)

El poema es un fiel reflejo de esa particular concepción que del mundo tenían los aztecas. Un mundo entendido como un inacabable abanico de fenómenos, en el que los aspectos seculares, cotidianos, contingentes, se encadenaban en una globalidad holística amalgamada por la percepción mitopoética de cualquier acontecimiento. Las fuerzas de la naturaleza articulaban un cosmos que se manifestaba de formas diferentes, pero por debajo de los cuales subyacía una lógica con la coherencia indispensable para explicar lo que a veces era difícil de entender.

En esa percepción mitopoética, los límites entre el mundo de lo real y el ámbito de las ideas se hallaban desdibujados, difuminados entre la objetividad del dato y la valoración del mismo, de manera que a la postre resulta difícil discernir qué era más importante, si lo que en realidad eran las cosas y los acontecimientos o su verbalización y explicación.

Las concepciones abstractas e ideológicas descansan muchas veces en parámetros que, estudiados con cierto distanciamiento, no resisten el embate de la crítica. Sin embargo, la constatación de su innegable vigencia en el seno de los grupos sociales muestra a las claras su enorme importancia en determinados momentos históricos. En el caso concreto de los aztecas, su cosmovisión no era algo acuñado de un día para otro, sino que se había gestado lentamente en el crisol milenario de las culturas mesoamericanas. Ellos participan de dicha visión y, a su vez, se valen de ella para satisfacer, y en qué grado, sus afanes de control económico y predominio socio-político.

En este juego de reciprocidades cualquier fenómeno forma parte de un entramado más amplio y totalizador que nosotros hemos dividido en tres registros superpuestos: el real, el ritual y el mítico. De ahí que para estudiar una manifestación cultural, como puede ser la escultura, debamos ineludiblemente

profundizar en los tres. El caso de los felinos no se sustrae a esta consideración. Como obras de arte, son reales en tanto en cuanto poseen una materialidad que algunas veces ha pervivido a lo largo de los siglos y ha llegado hasta nosotros. También son objetos rituales, pues su función no era la simplemente decorativa, aunque sus artífices tampoco descuidaran su aspecto formal. Y, además, hacen referencia a un estadio superior del pensamiento directamente relacionado con el tiempo primordial, con los orígenes, con el mito.

También se inscriben en estos tres registros no ya sólo como objetos materiales, sino como motivo de representación. El felino, ya lo hemos dicho, jugaba un papel importante en el ámbito biológico mesoamericano como uno de los depredadores más temibles. Su presencia en el ritual queda patente en esa especie de orden militar de los guerreros-tigre, en su destacado protagonismo en la guerra -eminentemente ritualizada- y en algunas ceremonias de sacrificio. En la esfera de la cosmogonía lo encontramos como creador y destructor de edades cósmicas, como devorador del sol durante los eclipses o como elemento asociado al chamanismo, que es una vía de transcendencia, una posibilidad de traspasar los límites de la contingencia humana y acceder a niveles más elevados.

La plástica animalística azteca, y la imagen de los

felinos es una de sus manifestaciones, participa de dos componentes básicos: la recreación de la naturaleza y el sentido de la transcendencia. Recreación de la naturaleza, porque es evidente que lo que buscaban sus artífices tenía mucho que ver con la reproducción lo más fiel posible de unas peculiaridades anatómicas determinadas. Quedan, desde luego, resabios del antiguo acartonamiento o de disposiciones hieráticas o contenidas, pero se tiende a un acucioso trabajo que cuida el detalle, investiga nuevas texturas o se abre a nuevas posibilidades compositivas. A sus espaldas tenían una larga tradición que ellos asimilaron con celeridad, así como unos conocimientos técnicos que hubieron de ser empleados con profusión para satisfacer la necesidades que la situación de dominio político exigía. Pero, por otro lado, resulta imposible entender dichas obras al margen de ese sentido de la transcendencia que se plasma en todos y cada uno de los detalles de la vida azteca, incluso en los más cotidianos. El primer estadio para acceder a ese umbral transcendente es el ritual. Y la vida entre los aztecas, está ritualizada en extremo. A su vez, dicho ritual funciona como espejo en el que se reproducen aspectos concernientes al mito, a las creencias, a la ideas. Y todo ello forma una globalidad indisociable.

En este sentido, la plástica constituye un lenguaje que, a su vez, se desdobra en dos vertientes: la formal y la

iconográfica. Ambas son interdependientes. Podría pensarse, a tenor de lo que hemos dicho hasta aquí, que las formas estaban al servicio de las ideas, y no al contrario. En términos generales es cierto, pero requiere una matización. Las formas, el dominio técnico en el trabajo de los materiales o en la consecución de nuevos efectos visuales también son aspectos de gran importancia en el mundo azteca. Una ciudad como Tenochtitlan, y particularmente su centro ceremonial, era en realidad un gigantesco escenario donde se desplegaban todos los recursos disponibles a fin de reflejar fielmente lo que debía ser y representar la urbe: la imagen del universo, la plasmación del cosmos. Por ello no podía renunciar a las formas, sino valerse de ellas de la manera más efectiva posible. Los "cimientos del cielo", como denomina a la ciudad el poema antes descrito, de ninguna manera podían resultar algo banal; antes bien, todo estaba pensado para que Tenochtitlan se mostrara orgullosa y altiva. No en vano era la heredera de un proceso que pasaba por Teotihuacán, el lugar grandioso, el lugar del mito, y por Tula, el fundamento histórico y político de las sociedades del Postclásico.

Los felinos inmortalizados en la escultura azteca se integran de manera coherente en estas coordenadas de pensamiento. Por un lado representan al propio animal, o una o varias de sus partes anatómicas más significativas. Plasmando

la cabeza -con atención especial a las fauces- o las garras, se magnificaba su carácter de animal depredador, temible, destructivo, y la piel ocre con manchas oscuras, la que aparece con mayor asiduidad, facilitaría sin duda su identificación y evitaría confusiones con representaciones de otros animales. Junto a ello, las imágenes forman parte de esa escenografía monumental de la ciudad, con sus connotaciones rituales al servicio de un ceremonial complejo y casi cotidiano. Finalmente, simbolizan una serie de factores inscritos de lleno en la cosmovisión.

Esto nos lleva a otra consideración. Los felinos funcionan como elementos de un discurso, de un lenguaje. Cabe preguntarse si quien veía uno de ellos, esculpido o pintado, era capaz de descifrar todos los matices simbólicos que su imagen ofrecía. Ello dependería evidentemente del grado de formación y conocimiento del espectador. En todas las sociedades la información y los conocimientos son sinónimos de poder, y entre los aztecas no lo era de otro modo. Baste recordar el control ejercido por los sacerdotes que poseían las claves necesarias para la correcta interpretación de los códigos pictográficos. Del mismo modo, las clases sociales altas, beneficiarias a la postre de una esmerada educación y de esa sabia conjunción entre necesidades político-económicas y concepciones cosmogónicas, fundamentalmente en lo relativo a la

guerra y a la posterior distribución del botín y de las cargas impositivas sobre los pueblos sojuzgados, también accedería con más facilidad a la complejidad de los discursos plásticos.

Tal vez no sucediera lo mismo con las clases populares, aunque tampoco tenemos razones para suponerlas inmersas en la ignorancia. De todos modos, a ellas quizá les quedaban un poco lejanos los vericuetos de la sofisticada especulación filosófica. No obstante, la imagen del felino debía llevar cuando menos a una serie de asociaciones simbólicas, cuyo sustrato común pasaba por un conglomerado de capacidad de lucha, inteligencia, temor, nocturnidad y magia.

El discurso es unitario, a pesar de la multiplicidad de matices en que se vea envuelto. Y si nos fijamos un poco, esos cinco elementos configuran unas bases nada desdeñables donde asentar el concepto de "orden". Un orden social basado en la inmutabilidad de los acontecimientos, en la propia estructura del cosmos, de cuyo mantenimiento ellos, los aztecas, habían sido encargados. Si el felino impone su propia ley en las selvas o en los terrenos montañosos, serán los guerreros-tigre, entre otros, los protagonistas privilegiados de ese mantener el orden en el ámbito de lo social. Y el orden se mantenía a base de guerras, a base de sacrificios. Si el orden social es un reflejo del orden cósmico, el felino es uno de los encargados

de perpetuarlos ambos. El orden cósmico se mantenía controlando el orden social y el orden social se mantenía para no poner en peligro la estructura del cosmos.

Incluso en la vertiente chamánica, o la de transformación implícita en el nagualismo, encontramos esa estrecha relación con el poder y el orden. Ser un chamán implicaba poder, un estatus privilegiado (al menos en cuanto a consideración) y una capacidad para adivinar el destino o curar enfermedades. Era ser, desde otra perspectiva, parte del orden, e incluso adelantarse al futuro para evitar el desorden a toda costa. Ser un nagual también implicaba poder, un estatus cuando menos diferente y una capacidad inequívoca para hacer el mal. Es otra forma de orden. Es el "otro" orden. No el desorden, que sería su término antinómico, sino la otra faz del principio dual o de bipolaridad tan constante en el pensamiento mesoamericano.

IX.- BIBLIOGRAFIA

ACOSTA, Jorge

- "La ciudad de Quetzalcóatl". Cuadernos Americanos, vol. II, pp. 121-131. México D.F. 1942.

- "Interpretación de algunos de los datos obtenidos en Tula relativos a la época tolteca". Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, 14, pp. 75-110. México D.F. 1956-57.

ACOSTA, Joseph de

- Historia Natural y Moral de las Indias. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1940.

AGUILAR, Fray Francisco de

- Relación breve de la conquista de la Nueva España. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F. 1980.

AGUILERA, Carmen

- El arte oficial tenochca. Su significación social. UNAM. México D.F. 1977.

AGUIRRE BELTRAN, Gonzalo

-Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial. Instituto Nacional Indigenista. México D.F. 1963.

ALCINA FRANCH, José

-L'Art Précolombien. Editions d'Art Lucien Mazenod. Paris. 1978.

-"Servidores del ritual y la magia en el medio rural mesoamericano durante el período colonial". Economía y sociedad en los Andes y Mesoamérica, pp. 95-127. Revista de la Universidad Complutense, vol. XXVIII, nº 117. Madrid. 1979.

-Arte y antropología. Alianza Editorial. Madrid. 1982.

-"El nacimiento de Huitzilopochtli: análisis de un mito del México prehispánico". El mito ante la Antropología y la Historia (José Alcina, comp.), pp. 99-126. C.I.S./Siglo XXI. Madrid. 1984.

-"El arte mexicana como lenguaje". Fragmentos, 7, pp. 18-37. Ministerio de Cultura. Madrid. 1986.

-Los aztecas. Biblioteca Historia 16. Madrid. 1989a.

-"La faz oculta de la escultura mexicana". Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, nº 3, pp. 9-23. Santiago de Chile. 1989.

ALCINA FRANCH, José (comp.)

-El mito ante la Antropología y la Historia. Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo XXI. Madrid. 1984.

ALVA IXTLILXOCHITL, Fernando de

-Obras históricas. 2 vols. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F. 1977.

ALVARADO TEZOZOMOC, Hernando

-Crónica Mexicáyotl. Traducción de Adrián León. Instituto de Historia. México D.F. 1949.

Anales de Cuauhtitlán. Véase Códice Chimalpopoca.

ANDERSON, Arthur J. O.

-"Aztec Music". The Western Humanities Review, pp. 131-138. University of Utah. Salt Lake City. 1954.

ANDERSON, Arthur J.O., y Charles E. DIBBLE

-(véase Florentine Codex).

ARANDA, Jaime Marcelo, et al.

-Los mamíferos de la Sierra del Ajusco. Comisión Coordinadora para el Desarrollo Agropecuario del Distrito Federal. México D.F. 1980.

ARMILLAS, Pedro, y Robert C. WEST

- "Las chinampas de México. Poesía y realidad de los jardines flotantes". Cuadernos Americanos, v. 50, n.º 2, pp. 165-182. México D.F. 1950.

AVENI, Anthony F. (compilador)

- Astronomía en la América Antigua. Ed. Siglo XXI. México D.F. 1980.

AVENI, Anthony, y Sharon L. GIBBS

- "On the Orientation of Precolumbian Buildings in Central México". American Antiquity, vol. 41, n.º 4, pp. 510-517. Menasha. Wisconsin. 1976.

BAQUEDANO, Elizabeth

- Aztec Sculpture. British Museum Publications Ltd. London. 1984.

BARLOW, Robert Hayward

- The Extent of the Empire of the Culhua Mexica. University of California Press. Berkeley. 1949.

BARLOW, Robert, y Byron McAFEE

- Glifos del Códice Mendocino (elementos fonéticos). Gobierno del Estado de Morelos / FONAPAS. Cuernavaca. 1982.

BASLER, Adolphe, y Ernest BRUMMER

-L'Art précolombien. Librairie de France. Paris. 1918.

BATAILLE, Georges

-L'Amerique disparue. L'Art précolombien. Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts, XI. Les Beaux Arts. Paris. 1928.

BATRES, Leopoldo

-Exploraciones arqueológicas en la Calle de las Escalerillas. Tipografía y Litografía La Europea. México D.F. 1902.

BENSON, Elizabeth (ed.)

-The Cult of the Feline. A Conference on Precolumbian Iconography. Dumbarton Oaks. Washington D.C. 1972.

-Pre-Columbian Art. Dumbarton Oaks Collections. The University of Chicago Press. Chicago. 1976.

BERDAN, Frances F.

-"Replicación de principios de intercambio en la sociedad mexicana: de la economía a la religión". Economía política e ideología en el México Prehispánico, (Pedro Carrasco y Johanna Broda, eds.), pp. 175-193. Ed. Nueva Imagen. México D.F. 1982.

BERNAL, Ignacio

-Compendio de arte mesoamericano. Enciclopedia Mexicana del Arte, n.º 7. Ediciones Mexicanas. México D.F. 1950.

-Bibliografía de arqueología y etnografía: Mesoamérica y el norte de México. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, n.º 7. INAH. México D.F. 1962.

-Cien obras maestras del Museo Nacional de Antropología. México D.F. 1969.

-Historia de la arqueología en México. Ed. Porrúa. México D.F. 1979.

-Tenochtitlan en una isla. Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública. México D.F. 1984.

BEYER, Hermann

-"The Original Meaning of the Mexican Coat of Arms". El México Antiguo, t. 2, pp. 192-193. México D.F. 1929.

BLASS, John B., y Donald ROBERTSON

-"A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts". Handbook of Middle American Indians, vol. 14, pp. 81-254. University of Texas Press. Austin. 1975.

BRODA, Johanna

-"Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia". Revista Española de Antropología Americana, vol. 6, pp. 245-327. Universidad Complutense. Madrid. 1971.

BRODA, Johanna

-"Estratificación social y ritual mexicana. Un ensayo de Antropología Social de los mexicas". Indiana, 5, pp. 45-81. Berlín. 1975.

-"El tributo en trajes guerreros y la estructura del sistema tributario mexicana". Economía política e ideología en el México prehispánico (Pedro Carrasco y Johanna Broda eds.), pp. 115-174. Ed. Nueva Imagen. México D.F. 1982a.

-"Relaciones políticas ritualizadas: el ritual como expresión de una ideología". Economía política e ideología en el México prehispánico (Pedro Carrasco y Johanna Broda eds.), pp. 221-254. Ed. Nueva Imagen. México D.F. 1982b.

-"La expansión imperial mexicana y los sacrificios del Templo Mayor". Mesoamérica y el Centro de México, pp. 433-473. INAH. México D.F. 1985.

BRU DE RAMON, Juan Bautista

-Colección de Láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. 2 vols. Imprenta de Andrés de Sotos. Madrid. 1784-86.

CAHALANE, Victor H.

-Mammals of North America. The MacMillan Company. New York. 1947.

CAILLOIS, Roger

-El hombre y lo sagrado. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1984.

CALNEK, Edward E.

- "Settlement Patterns and Chinampa Agriculture at Tenochtitlan". American Antiquity, 37, pp. 104-115. Menasha. Wisconsin. 1971.

- "El sistema de mercado en Tenochtitlan". Economía política e ideología en el México prehispánico, pp. 97-114. Ed. Nueva Imagen. México D.F. 1982.

CARRASCO, Pedro

- "Central Mexican Highlands: Introduction". Handbook of Middle American Indians, vol. 8, pp. 579-601. University of Texas Press. Austin. 1969.

- "Social Organization of Ancient Mexico". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 349-375. University of Texas Press. Austin. 1971.

- Estratificación social en la Mesoamérica prehispánica. INAH. México D.F. 1976.

- "La sociedad mexicana antes de la Conquista". Historia General de México, vol. 1, pp. 165-288. El Colegio de México. México D.F. 1977.

- "La economía del México prehispánico" Economía política e ideología en el México prehispánico, pp. 15-76. Ed. Nueva Imagen. México D.F. 1982.

CARRASCO, Pedro, y Johanna BRODA (eds.)

- Economía política e ideología en el México prehispánico. Ed. Nueva Imagen. México D.F. 1982.

CASO, Alfonso

-"Representaciones de los hongos en los códices". Estudios de Cultura Náhuatl, vol. 4, pp. 27-36. UNAM. México D.F. 1963.

-"Dioses y signos teotihuacanos". Teotihuacán. Xla Mesa Redonda, pp. 249-279. Sociedad Mexicana de Antropología. México D.F. 1966.

-Los calendarios prehispánicos. UNAM. México D.F. 1967.

-"Religión o religiones mesoamericanas". XXXVIII Congreso Internacional de Americanistas, vol. 3, pp. 189-200. Stuttgart-Münch. 1968.

-"Calendrical Systems of Central Mexico". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 333-348. University of Texas Press. Austin. 1971.

-El pueblo del sol. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1981.

CASTAÑEDA, Daniel, y Vicente T. MENDOZA

-"Los huéhuetls en las civilizaciones precortesianas". Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 8, (serie 4a), pp. 287-310. México D.F. 1933a.

-"Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas". Anales de Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 8 (serie 4b), pp. 5-80. México D.F. 1933b.

CASTIGLIONI, Arturo

-Encantamiento y magia. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1972.

CASTILLO FARRERAS, Víctor M.

-Estructura económica de la sociedad mexicana según las fuentes documentales. UNAM. México D.F. 1984.

CASTRO LEAL, Antonio

-Veinte siglos de Arte Mexicano. The Museum of Modern Art. New York. 1940.

Chilam Balam de Chumayel. Prólogo y traducción de Antonio Méndiz Bolio. UNAM. México D.F. 1979.

CHIMALPAHIN, Francisco de San Antón Muñón

-Relaciones originales de Chalco Amecamecan. Paleografía, traducción y glosa de Silvia Rendón. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1982.

CLAVIJERO, Francisco Javier

-Historia Antigua de México. Ed. Porrúa. México D.F. 1982.

CODEX BORBONICUS

-Codex Borbonicus: manuscript mexicain de la Bibliothèque du Palais Bourbon. Publié en fac-simile avec un commentaire explicatif par M. E. T. Hamy. Ernest Leroux Ed. Paris. 1899.

CODEX BORBONICUS

-Codex Borbonicus. Comentarios de Karl Anton Nowotny y Jacqueline de Durand-Forest. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt. Graz. Austria. 1974.

CODEX MAGLIABECCHI

-Codex Magliabecchi. Codices Selecti, vol. XXIII. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt. Graz. Austria. 1970.

CODEX MENDOZA

-Codex Mendoza. Commentaries by Kurt Ross. Miller Graphics. Fribourg. 1978.

CODICE AUBIN

-Código Aubin. Ed. Innovación. México D.F. 1979.

CODICE BORBONICO

-Código Borbónico. Descripción histórica y exposición por Francisco del Paso y Troncoso. Siglo XXI. México D.F. 1979.

CODICE BORGIA

-Código Borgia. Comentarios por Eduard Seler. 3 vols. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1963.

CODICE CHIMALPOPOCA

-Código Chimalpopoca (Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los soles). Traducción del Lic. Primo F. Velázquez. UNAM. México D.F. 1975.

CODICE FLORENTINO

-Código Florentino. Véase Florentine Codex.

CODICE MATRITENSE

-Código Matritense de la Real Academia de la Historia (textos en náhuatl de los informantes de Sahagún). Edición facsimilar de Francisco del Paso y Troncoso. Fototipia de Hauser y Menet. Madrid. 1907.

CODICE MENDOCINO

-Código Mendocino. Antigüedades de México basadas en la recopilación de Lord Kinsborough. Vol. 1. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México D.F. 1964.

CODICE MENDOCINO

-Código Mendocino. Edición facsimilar de Francisco del Paso y Troncoso. Comentarios de Jesús Galindo y Villa. Ed. Cosmos. México D.F. 1979.

CODICE TUDELA

Código Tudela. Véase TUDELA DE LA ORDEN.

COE, Michael D.

-The Jaguar's Children. Pre-Classic Central Mexico. The Museum of Primitive Art. New York. 1965a.

-"The Olmec Style and its Distributions". Handbook of Middle American Indians, vol. 3, 2ª parte, pp. 739-775. University of Texas Press. Austin. 1965b.

-"Olmec Jaguars and Olmec Kings". The Cult of the Feline. A Conference on Pre-Columbian Iconography (Elizabeth Benson ed.), pp. 1-18. Dumbarton Oaks. Washington D.C. 1972.

-"The Iconography of Olmec Art". The Iconography of Middle American Sculpture, pp. 1-12. The Metropolitan Museum of Art. New York. 1973.

COOK DE LEONARD, Carmen

-"La escultura". Esplendor del México Antiguo, pp. 595-606. Centro de Investigaciones Antropológicas de México. México D.F. 1959.

-"Ceramics of the Classic Period in Central Mexico". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 179-205. University of Texas Press. Austin. 1971.

CORDY COLLINS, Alana

-Pre-Columbian Art History. Selected Readings. Palo Alto. California. 1977.

CORRAL, Mercedes del

-Pintura y escultura en Teotihuacán: el motivo felino. Tesis de Maestría en Historia del Arte. UNAM. México D.F. 1984.

CORTES, Hernán

-Cartas de Relación. Ed. Porrúa. México D.F. 1979.

COVARRUBIAS, Miguel

-"El arte olmeca o de La Venta". Cuadernos Americanos, 5, pp. 153-179. México D.F. 1946.

-Indian Art of Mexico and Central America. Alfred A. Knopk. New York. 1957.

-El águila, el jaguar y la serpiente; arte indígena americano. Traducción de Sol Arguedas. UNAM. México D.F. 1961.

DAVALOS HURTADO, Eusebio

-"Una interpretación de los Danzantes de Monte Albán". Home-naje al Dr. Alfonso Caso, pp. 133-141. INAH. México D.F. 1951.

DAVIES, C. Nigel

-Los mexicas. Primeros pasos hacia el imperio. Serie de Cultura Náhuatl, Monografías, n.º 14. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F. 1973a.

DAVIES, C. Nigel

-The Aztecs: A History. G.P. Putnam's Sons. New York. 1973b.

-The Toltecs until the Fall of Tula. University of Oklahoma Press. Norman. 1977a.

-Los aztecas. Ed. Destino. Barcelona. 1977b.

-"El concepto azteca de la historia: Teotihuacán y Tula". Vuelta, n.º 99, pp. 36-39. México D.F. 1985.

DE CICCIO, Gabriel

-"The Chatino". Handbook of Middle American Indians, vol. 7, pp. 360-367. University of Texas Press. Austin. 1969.

DEVEREUX, George

-"Shamans and Neurotics". American Anthropologist, 5, pp. 1088-1090. Menasha. Wisconsin. 1961.

DIAZ BALERDI, Ignacio

-El jaguar en la plástica del Altiplano: época postclásica. Tesis de Maestría en Historia del Arte. UNAM. México D.F. 1984.

-"La pintura teotihuacana: lenguaje unívoco o polivalencia significativa". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 55, pp. 7-17. UNAM. México D.F. 1986

DIAZ DEL CASTILLO, Bernal

-Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Ed. Porrúa. México D.F. 1968.

DIEHL, Richard A.

-Tula. The Toltec Capital of Ancient Mexico. Thames and Hudson. London. 1983.

DOCKSTADER, Frederick

-L'Art Indien de l'Amerique Centrale. Ides et Calendes. Neuchâtel. 1965.

DRUCKER, Susana; Roberto ESCALANTE, y Roberto J. WEITLANER

-"The Cuitlatec". Handbook of Middle American Indians, vol 7, pp. 565-576. University of Texas Press. Austin. 1969.

DUBY, Gertrude, y Frans BLOM

-"The Lacandon" Handbook of Middle American Indians, vol. 7, pp. 276-297. University of Texas Press. Austin. 1969.

DURAN, Fray Diego

-Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme. 2 vols. Ed. Porrúa. México D.F. 1967.

DUVERGER, Christian

-L'origine des aztèques. Recherches Anthropologiques / Seuil. Paris. 1983a.

-La flor letal. Economía del sacrificio azteca. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1983b.

EASBY, E., y J. F. SCOTT

-Before Cortés Sculpture of Middle America. Metropolitan Museum of Art. New York. 1970.

ECKER, Lawrence

-"Testimonio otomí sobre la etimología de 'México' y 'Coyoacán'". El México Antiguo, t. V, pp. 198-201. México D.F. 1940.

ELIADE, Mircea

-Aspect du mythe. Gallimard. Paris. 1963.

-El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1982.

ERDHEIM, Mario

-"Transformaciones de la ideología mexicana en realidad social". Economía política e ideología en el México prehispánico (Pedro Carrasco y Johanna Broda eds.), pp. 195-220. Ed. Nueva Imagen. México D.F. 1982.

ESCALANTE, Pablo

-Educación e ideología en el México Antiguo. Secretaría de Educación Pública. México D.F. 1985.

ESTRADA, Julio (ed.)

-La música de México. I: Período prehispánico. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México D.F. 1984.

FERNANDEZ, Justino

-Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días. Ed. Porrúa. México D.F. 1958.

-Coatlicue: estética del arte indígena antiguo. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México D.F. 1959a.

-"Una aproximación a Xochipilli". Estudios de Cultura Náhuatl, vol. 1, pp. 31-41. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F. 1959b.

FEUCHTWANGER, Franz, e Irmgard GROTH-KIMBALL

-L'Art ancien du Mexique. Collection Atlantis. Editions Braun et Cie. Paris. 1954.

FLORENTINE CODEX

-Florentine Codex: General History of the Things of New Spain. Traducción de A. J. O. Anderson y C. E. Dibble. University of Utah and School of American Research. Santa Fe. 1950-1969.

FLORES GUERRERO, Raúl

-Arte Mexicano. Epoca Prehispánica. Ed. Hermes. México D.F. 1962.

FOSTER, George M.

-"Nagualism in Mexico and Guatemala". Acta Americana, 2, pp. 85-103. México D.F. 1944.

-"Relaciones entre la medicina popular española y latino-americana". La antropología médica en España, pp. 123- 147. Ed. Anagrama. Barcelona. 1980.

FUENTE, Beatriz de la

-Los hombres de piedra. Escultura Olmeca. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México D.F. 1984.

FURST, Peter T.

-"The Olmec Were-Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality". Dumbarton Oaks Conference on the Olmec, pp. 143-178. Dumbarton Oaks. Washington D.C. 1968.

-Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens. Praeger. New York, 1972.

-"West Mexican Art: Secular or Sacred?". Iconography of Middle American Sculpture, pp. 98-134. The Metropolitan Museum of Art. New York. 1973.

-Alucinógenos y cultura. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1980.

FURST, Peter T., y Barabara G. MYERHOFF

- "El mito como historia: el ciclo del peyote y la datura entre los huicholes". El peyote y los huicholes, pp. 55-108. S.E.P./Setentas. México D.F. 1972.

GAMBOA, Fernando

- Chefs-d'oeuvre de l'art mexicain. Catalogue de l'exposition du même nom. Petit Palais. Paris. 1962.

GARCIA GUAL, Carlos

- "La interpretación de los mitos antiguos en el siglo XX". El mito ante la Antropología y la Historia (José Alcina ed.), pp. 23-47. C.I.S./Siglo XXI. Madrid. 1984.

GARCIA ICAZBALCETA, J. (ed.)

- "Historia de los mexicanos por sus pinturas". Nueva colección de documentos par al historia de México, vol. 3, pp. 207-240. México D.F. 1941.

GARCIA PAYON, José

- "El edificio monolítico de Malinalco es de cultura azteca". XXVII Congreso Internacional de Americanistas. Actas de la primera sesión. vol. 2, pp. 222-228. México D.F. 1938.

- "Monumentos arqueológicos de Malinalco". Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, vol. 8, pp. 5-63. México D.F. 1946.

GARCIA PAYON, José

-Malinalco. Guía Oficial. INAH. México D.F. 1958.

-Los monumentos arqueológicos de Malinalco. Gobierno del Estado de México. México D.F. 1974.

GARCIA QUINTANA, Josefina, y José Rubén ROMERO GALVAN

-México-Tenochtitlan y su problemática lacustre. UNAM. México D.F. 1978.

GARIBAY K., Angel Ma

-Historia de la literatura náhuatl. 2 vols. Ed. Porrúa. México D.F. 1953.

-Veinte himnos sacros de los nahuas. Instituto de Historia. Universidad Nacional. México D.F. 1958.

-"Códice Carolino. Manuscrito anónimo del siglo XVI en forma de adiciones a la primera edición del Vocabulario de Molina". Presentación de Angel Ma Garibay K. Estudios de Cultura Náhuatl, vol. VII, pp. 11-58. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F. 1967.

-Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI. Ed. Porrúa. México D.F. 1979.

-La literatura de los aztecas. Ed. Joaquín Mortiz. México D.F. 1982.

GARZA, Mercedes de la

-El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya. UNAM. México D.F. 1978.

GENDROP, Paul, y Doris HEYDEN

-Arquitectura Mesoamericana. Ed. Aguilar. Madrid. 1975.

GIBSON, Charles

-"Structure of the Aztec Empire". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 376-394. University of Texas Press. Austin. 1971.

GONZALEZ DE LESUR, Yólotl

-"El dios Huitzilopochtli en la peregrinación mexicana de Aztlán a Tula". Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 19, pp. 175-190. México D.F. 1968.

GONZALEZ TORRES, Yólotl

-El sacrificio humano entre los aztecas. INAH/Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1985.

GROVE, David C.

-"Chalcatzingo, Morelos, Mexico: a reappraisal of the Olmec rock carvings". American Antiquity, vol. 33, nº 4, pp. 486-491. Menasha. Wisconsin. 1968.

GROVE, David C.

-Los murales de la cueva de Oxtotitlán, Acatlán, México.
INAH. México D.F. 1970.

GUERRERO, Raúl R.

-"La música y la danza". México prehispánico, pp. 647-663.
Ed. Emma Hurtado. México D.F. 1946.

GUSSINYER i ALFONS, Jordi

-Los aztecas. Un pueblo de guerreros. Universitat de
Barcelona. Barcelona. 1984.

GUTIERREZ SOLANA, Nelly

-"Materiales utilizados en las imágenes mexicas (de acuerdo
con Sahagún y sus informantes)". Anales del Instituto de
Investigaciones Estéticas, nº 47, pp. 11-22. UNAM. México
D.F. 1977.

-Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana. Ins-
tituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México D.F. 1983.

HALL, Raymond

-The Mammals of North America. 2 vols. The Ronald Press
Company. New York. 1959.

HARNER, Michael J.

- "Temas comunes en las experiencias con yagé de los indios de Sudamérica". Alucinógenos y chamanismo, pp. 165-186. Ed. Guadarrama. Madrid. 1976.

HARNER, Michael J. (ed.)

- Hallucinogens and Shamanism. Oxford University Press. London, Oxford, New York. 1973.

HARVEY, H.R., e Isabel KELLY

- "The Totonac". Handbook of Middle American Indians, vol. 8, pp. 638-681. University of Texas Press. Austin. 1969.

HERNANDEZ, Francisco

- Obras Completas. UNAM. México D.F. 1959-84.

HERRERA, Moisés

- Representaciones zoomorfas en el arte antiguo mexicano. Secretaría de Educación Pública. México D.F. 1925.

HEYDEN, Doris

- "Autosacrificios prehispánicos con pías y punzones". Boletín del I.N.A.H., época II, nº 1, pp.27-30. México D.F. 1972.

HEYDEN, Doris

-"Flores, creencias, el control social". Proceedings, 42nd International Congress of Americanists (1976), pp. 85-97. Paris. 1979.

-Mitología y simbolismo de la flora en el México Prehispánico. Ed. Edimex. México D.F. 1983.

HEYDEN, Doris, y Luis Francisco VILLASEÑOR

-The Great Temple and the Aztec Gods. Minutiae Mexicana. México D.F. 1984.

HINTON, Thomas B.

-"Remnant Tribes of Sonora: Opata, Pima, Papago, and Seri". Handbook of Middle American Indians, vol. 8, pp. 879-888. University of Texas Press. Austin. 1969.

Histoire du Mechique. Véase GARIBAY: 1979.

Historia de los mexicanos por sus pinturas. Véase GARIBAY: 1979.

HISTORIA TOLTECA-CHICHIMECA

Historia Tolteca-Chichimeca. Edición de P. Kirchhoff, L. Odena y L. Reyes. INAH. México D.F. 1976.

HOFMANN, Albert

- "Los principios activos de las semillas de 'Rivea Corymbosa' (L.) Hall F. (Ololiuhqui, Badoh) e 'Ipomoea Tricolor' Cav. (Badoh Negro)". Summa Antropológica en homenaje a Roberto J. Weitlaner, pp. 349-357. INAH. México D.F. 1967.

HUXLEY, Francis

- The Way of the Sacred. Dell Publishing Co., Inc. New York. 1974.

HVITFELDT, Arild

- Teotl and Ixipatli: Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. Munskgaard. Copenhagen. 1958.

JIMENEZ MORENO, Wigberto

- "Tula y los toltecas según las fuentes históricas". Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, 5, pp. 79-83. México. 1941.

- Historia de México. Ed. Porrúa. México D.F. 1968a.

- "¿Religión o religiones mesoamericanas?". XXXVIII Congreso Internacional de Americanistas, vol. 3, pp. 201-206. Stuttgart-Münch. 1968b.

JORALEMON, David

- A Study of Olmec Iconography. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, n^o 7. Dumbarton Oaks. Washington D.C. 1971.

KEEN, Benjamin

-La imagen azteca. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1984.

KIRCHHOFF, Paul

-"Mesoamérica". Acta Americana, nº 1, pp. 92-107. México D.F. 1943.

-"El Imperio Tolteca y su caída". Mesoamérica y el Centro de México, pp. 249-272. INAH. México D.F. 1985a.

-"¿Se puede localizar Aztlán?". Mesoamérica y el Centro de México, pp. 331-342. INAH. México D.F. 1985b.

KRICKEBERG, Walter

-Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1980.

-Las antiguas culturas mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1982a.

-Etnología de América. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1982b.

KUBLER, George

-"The Cycle of Life and Death in Metropolitan Aztec Sculpture". The Gazette des Beaux Arts, serie 6, nº 23, pp. 257-268. New York. 1943.

KUBLER, George

-The Louise and Walter Arensberg Collection. Pre-Columbian Sculpture. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia.1954.

-The Shape of Time: Remarks on the History of Things. Yale University. New Haven.1962.

-The Iconography of the Art of Teotihuacan. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, n^o 4. Dumbarton Oaks. Washington D.C.1967.

-"Period, Style and Meaning in Ancient America". New Literary Review, vol. 1, n^o 2, pp. 127-144. University of Virginia. Charlottesville.1970.

-"Jaguars in the Valley of Mexico". The Cult of the Feline. A Conference on Pre-Columbian Iconography (Elizabeth Benson ed.), pp. 19-49. Dumbarton Oaks. Washington. 1972a.

-"La evidencia intrínseca y la analogía etnológica en el estudio de las religiones mesoamericanas". XIIa Mesa Redonda. Religión en Mesoamérica, pp. 1-24. Sociedad Mexicana de Antropología. México D.F. 1972b.

-"Iconographic Aspects of Architectural Profiles at Teotihuacan and in Mesoamerica". The Iconography of Middle American Sculpture, pp. 24-39. The Metropolitan Museum of Art. New York. 1973a.

-"Science and Humanism among Americanists". The Iconography of Middle American Sculpture, pp. 163-167. The Metropolitan Museum of Art. New York. 1973b.

-"Renaissance and Disjunction". Via, Journal of the Graduate School of Fine Arts, pp. 31-40. University of Pennsylvania. 1977.

-Arte y arquitectura en la América Precolonial. Ed. Cátedra. Madrid. 1986.

KURATH, Gertrude P.

-"Drama, Dance and Music". Handbook of Middle American Indians, vol. 6, pp. 158-190. University of Texas Press. Austin. 1967.

KURATH, Gertrude P., y Samuel MARTI

-Dances of Anahuac. The Choreography and Music of Pre-cortesian Dances. Viking Fund Publications in Anthropology, n^o 38. New York. 1964.

LAUGHLIN, Robert M.

-"The Tzotzil". Handbook of Middle American Indians, vol. 7, pp. 152-194. University of Texas Press. Austin. 1969a.

-"The Huastec". Handbook of Middle American Indians, vol. 7, pp. 298-314. University of Texas Press. Austin. 1969b.

LEANDER, Birgitta

-In xochitl in cuicatl. Flor y Canto. La poesía de los aztecas. Instituto Nacional Indigenista/SEP. México D.F. 1981.

LEHMAN, Henri

-L'Art précolombien. Ed. Massin. Paris. 1960.

LEON-PORTILLA, Miguel

-Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses. Seminario de Cultura Náhuatl. Instituto de Historia. UNAM. México D.F.1958.

-"El proceso de aculturación de los chichimecas de Xólotl". Estudios de Cultura Náhuatl, vol. VII, pp. 59-86. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F.1967.

-"Philosophy in Ancient Mexico". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 447-451. University of Texas Press. Austin.1971.

-Los antiguos mexicanos. Fondo de Cultura Económica. México D.F.1977.

-Trece poetas del mundo azteca. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F.1978.

-La filosofía náhuatl. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F.1979

-Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl. Fondo de Cultura Económica. México D.F.1980.

-Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública. México D.F. 1983.

LEON-PORTILLA, Miguel, y Salvador Mateo HIGUERA

-Catálogo de los códices indígenas del México antiguo. Taller de Impresión de Estampillas y Valores. México D.F. 1957.

LEVI-STRAUSS, Claude

-Le cru et le cuit. Librairie Plon. Paris. 1964

LEWIS, I. M.

-Ecstatic Religion: An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism. Penguin Books Ltd. Harmondsworth. 1971.

Leyenda de los soles (véase Códice Chimalpopoca).

LINNE, Sigvald, y Hans-Dietrich DISSELHOFF

-Amerique Précolombienne. L'Art dans le monde. Editions Albin Michel. Paris. 1961.

LITTER, Manuel

-Farmacología. Ed. El Ateneo. Buenos Aires. 1973.

LITVAK KING, Jaime

-"Xochicalco en la caída del Clásico". Anales de Antropología, vol. VII, pp. 131-144. México D.F. 1970.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia

-Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan según las fuentes históricas. SEP/INAH. México D.F. 1973.

LOPEZ AUSTIN, Alfredo

-Juegos rituales aztecas. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F. 1967.

-"Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl". Estudios de Cultura Náhuatl, vol. 7, pp. 87-117. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F. 1967b.

-"Conjuros médicos de los nahuas". Revista de la Universidad de México, vol. XXIV, nº 11, pp. 1-11 UNAM. México D.F. 1970.

-Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F. 1973.

-Textos de medicina náhuatl. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F. 1975.

-Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas. 2 vols. UNAM. México D.F. 1980.

-Educación mexicana. Antología de documentos sahuaguntinos. Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM. México D.F. 1985a.

-"Organización política en el Altiplano Central de México durante el Postclásico". Mesoamérica y el Centro de México, pp. 197-234. INAH. México D.F. 1985b.

LOPEZ DE GOMARA, Francisco

-Historia General de las Indias. Ed. Iberia. Barcelona. 1966.

LOPEZ LUJAN, Leonardo

-La recuperación mexicana del pasado teotihuacano. INAH. México D.F. 1989.

MACAZAGA ORDONÓ, César

-Diccionario de zoología náhuatl. Ed. Innovación. México D.F. 1982.

MADSEN, William

-"The Nahua". Handbook of Middle American Indians,
vol. 8, pp.
602-637. University of Texas Press. Austin. 1969.

MANRIQUE, Jorge Alberto

-"Introducir a la divinidad en las cosas: finalidad del arte náhuatl". Estudios de Cultura Náhuatl, vol. II, pp. 197-206. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México D.F. 1960.

MANRIQUE, Leonardo

-"The Otomi". Handbook of Middle American Indians, vol. 8.
pp. 682, 722. University of Texas Press. Austin. 1969.

MARGAIN, Carlos

-"Pre-Columbian Architecture of Central Mexico". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 45-91. University of Texas Press. Austin. 1971.

MARQUINA, Ignacio

-Arquitectura Prehispánica. INAH. México D.F. 1951.

-El Templo Mayor de México. INAH. México D.F. 1960.

MARTI, Samuel

-Instrumentos musicales precortesianos. INAH. México D.F. 1955.

-Canto, danza y música precortesianos. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1961.

-Música precolombina. Ediciones Centroamericanas. México D.F. 1978.

-"Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos". Estudios de Cultura Náhuatl, vol. 2, pp. 93-127. UNAM. México D.F. 1960.

MARTINEZ, José Luis

-Nezahualcóyotl: vida y obra. Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública. México D.F. 1984.

MARTINEZ-MARIN, Carlos

- "La cultura de los mexicas durante la migración. Nuevas ideas". Cuadernos Americanos, n^o 4, pp. 175-183. México D.F. 1963.

MASTACHE, Alba Guadalupe, y Robert H. COBEAN

- "Tula". Mesoamérica y el Centro de México, pp. 273-308 INAH. México D.F. 1985.

MASTACHE, A.; CRESPO, A.Ma; COBEAN, R.H., y HEALAN, D.M.

- Estudios sobre la antigua ciudad de Tula. INAH. México D.F. 1982.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo

- Los dioses que se negaron a morir. Secretaría de Educación Pública. México D.F. 1986.

- Los aztecas. Lunverg Editores. Madrid. 1989.

MATRICULA DE TRIBUTOS

- Matrícula de Tributos. Nombres geográficos de México. Catálogo alfabético de los nombres de lugar pertenecientes al idioma náhuatl. Por Antonio de Peñafiel. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento. México. 1885.

MATRICULA DE TRIBUTOS

-Matrícula de Tributos. Interpretación y notas por José Corona Núñez. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. México D.F. 1968.

-Matrícula de Tributos. Historia y conservación, por Juana Ma Langle Gómez. Teis de Licenciatura. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. México D.F. 1978.

-Matrícula de Tributos. Comentarios de Frances B. Berdan y Jacqueline de Durand-Forest. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt. Graz. Austria. 1980.

MEARNS, Edgard A.

-"The American Jaguars". Proceedings of the Biological Society of Washington, vol. 14, pp. 137-143. Washington. 1901.

MENDIETA, Fray Gerónimo de

-Historia Eclesiástica Indiana. Reimpreso por Chávez Hayhoe. México D.F. 1945.

MENDOZA, Rubén G.

-"World View and the Monolithic Temples of Malinalco, México: Iconography and Analogy in Pre-Columbian Architecture". Journal de la Société des Americanistes, vol. LXIV, pp. 63-78. Paris. 1977.

MILLER, Arthur G.

-The Mural Painting of Teotihuacan. Dumbarton Oaks.
Washington D.C. 1973.

MILLER, Mary E.

-The Art of Mesoamerica. From Olmec to Aztec. Thames and
Hudson. London. 1986.

MILLON, René

-Urbanization at Teotihuacan. Vol. 1: "The Teotihuacan Map".
Texas University Press. Austin. 1973.

MOHAR, Luz Ma

-El tributo en el siglo XVI: análisis de dos fuentes
pictográficas. Tesis de Licenciatura. Universidad Ibero-
americana. México D.F. 1976.

MOLINA, Antonio de

-Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y
castellana. Ed Porrúa. México D.F. 1970.

MONJARAS-RUIZ, Jesús; BRAMBILA, Rosa, y Emma PEREZ-ROCHA, eds.

-Mesoamérica y el Centro de México. INAH. México D.F. 1985.

MORIARTY, Robert J.

- "Floating Gardens (Chinampas). Agriculture in the Old Lakes of Mexico". América Indígena, vol. 28, pp. 461-484. México D.F. 1968.

MOTOLINIA, Fray Toribio de Benavente

- Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella. Edición preparada por Edmundo O'Gorman. UNAM. México D.F. 1971.

- Historia de los indios de la Nueva España. Ed. Porrúa. México D.F. 1984.

MUÑOZ CAMARGO, Diego

- Historia de Tlaxcala. Ateneo Nacional de Ciencias y Artes. México. 1947.

NADER, Laura

- "The Zapotec of Oaxaca". Handbook of Middle American Indians. vol 7, pp. 329-359. University of Texas press. Austin. 1969.

NARANJO, Claudio

- "Aspectos psicológicos de la experiencia del yagé en una situación experimental". Alucinógenos y chamanismo, pp. 187-204. Ed. Guadarrama. Madrid. 1976.

NICHOLSON, Henry B.

- "Major Sculpture in Pre-Hispanic Central Mexico". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 92-134. University of Texas Press. Austin. 1971a.

- "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 395-446. University of Texas Press. Austin. 1971b.

- "The Late Pre-Hispanic Central Mexican (Aztec) Iconography System". The Iconography of Middle American Sculpture. The Metropolitan Museum of Art. New York. 1973.

NICHOLSON, Henry B., y E. QUINONES

- Art of Aztec Mexico. Treasures of Tenochtitlan. National Gallery of Art. Washington D.C. 1983.

PADDEN, R.C.

- The Hummingbird and the Hawk. Conquest and Sovereignty in the Valley of México, 1503-1514. Ohio State University Press. Columbus. 1967.

PALERM, Angel

- Obras hidráulicas prehispánicas en el sistema lacustre del Valle de México. INAH. México D.F. 1973.

PALERM, Angel, y Eric WOLF

- Agricultura y civilización en Mesoamérica. S.E.P. Setentas / Diana. México D.F. 1980.

PANOFSKY, Erwin

-Renaissance and Renaissances in Western Art. Harper and Row.
New York. 1960.

PARSONS, L. A., y B. J. PRICE

-Mesoamerican Trade and its Role in the Emergence of Civilization. Ms. Burg Warten Symposium, nº 47. New York. 1970.

PASO Y TRONCOSO, Francisco: Véase Códice Borbónico: 1979.

PASZTORY, Esther

-The Murals of Tepantitla, Teotihuacan. 2 vols. Doctoral
Dissertation. Columbia University. 1972.

-Aztec Stone Sculpture. The Center for Inter-American
Relations. New York. 1976.

-Aztec Art. Harry N. Abrams Inc., Publishers. New York. 1983.

PIMENTEL, Francisco

-Memoria sobre las causas que han originado la situación
actual de la raza indígena de México. México. 1864.

PIÑA CHAN, Román

-"Pre-Classic or Formative Pottery and Minor Arts of the Valley of Mexico". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 157-178. University of Texas Press. Austin. 1971.

-Quetzalcóatl. Serpiente emplumada. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1977.

PONCE, Pedro

-"Breve relación de los dioses y ritos de la gentilidad". Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México, vol. 1, pp. 372-381. Ediciones Fuente Cultural. México D.F. 1953.

PREUSS, Konrad T.

-Mitos y cuentos nahuas de la Sierra Madre Occidental. Instituto Nacional Indigenista. México D.F. 1982.

QUEZADA, Noemí

-Amor y magia amorosa entre los aztecas. Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM. México D.F. 1984.

RAMOS, Luis J.

-"La serpiente y el jaguar: su interpretación en una escultura cholulteca". Revista Española de Antropología Americana, vol. 5, pp. 179-195. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Madrid. 1970.

RAVICZ, Robert, y A. Kimball ROMNEY

-"The Mixtec". Handbook of Middle American Indians, vol. 7, pp. 367-399. University of Texas Press. Austin. 1969.

RECINOS, Adrián

-Popol Vuh: The Sacred Book of the Ancient Quiché Maya. University of Oklahoma Press. Norman. 1950.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

-El chamán y el jaguar. Ed. Siglo XXI. México D.F. 1978.

RELACION DE SAN JUAN TEOTIHUACAN

-"Relación de San Juan Teotihuacán". Papeles de la Nueva España, vol. VI, pp. 219-230. Edición a cargo de Francisco del Paso y Troncoso. Ed. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid. 1905.

REYES, Luis

-"Una relación sobre los hongos alucinantes". Tlalocan, vol. 6, n.º 2, pp. 140-145. México D.F. 1970.

RILEY, Carol L.

-"The Southern Tepehuan and Tepenaco". Handbook of Middle American Indians, vol. 8, pp. 814-821. University of Texas Press. Austin. 1969.

RINCON, Antonio del

-Arte Mexicana. Reimpresión por Antonio Peñafiel. México. 1885.

ROBELO, Cecilio A.

-Mitología náhuatl. 2 vols. Ed. Innovación. México D.F. 1980.

ROBERTSON, Donald

-Mexican Manuscripts of the Early Colonial Period. Yale University Press. New Haven. 1959.

ROBINSON, Dow F.

-"Textos de medicina náhuatl". América Indígena, vol. XXI, nº 4, pp. 345-353. México D.F. 1961.

ROJAS, Teresa, Rafael A. STRAUSS, y José LAMEIRAS

-Nuevas noticias sobre las obras hidráulicas prehispánicas y coloniales en el Valle de México. S.E.P./I.N.A.H. México D.F. 1974.

ROMERO, Javier

-El teponaztli de Malinalco. Universidad Autónoma del Estado de México. México D.F. 1964.

ROMERO, Javier, y Samuel FASTLICH

-El arte de las mutilaciones dentarias. Enciclopedia Mexicana del Arte. México D.F. 1951.

ROYS, Ralph L.

-The Book of Chilam Balam of Chumayel. University of Oklahoma Press. Norman. 1967.

RUBIO HERNANDEZ, Rogelio

-"Los inicios de la interpretación antropológica del mito". El mito ante la Antropología y la Historia (José Alcina ed.), pp. 1-21. C.I.S./Siglo XXI. Madrid. 1984.

RUIZ DE ALARCON, Hernando

-"Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viuen entre los indios naturales de esta Nueva España". Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México, vol. 2, pp. 21-180. Ediciones Fuente Cultural. México D.F. 1953.

SAHAGUN, Fray Bernardino

-Historia General de las cosas de la Nueva España. Ed. Porrúa. México D.F. 1979.

SANDERS, William T.

-"Settlement Patterns in Central Mexico". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 3-44. University of Texas Press. Austin. 1971.

SCHALLER, Georges B.

-The Deer and the Tiger. University of Chicago Press. Chicago. 1967.

SCHULTES, Richard Evans

-"Tonanácatl: Narcotic Mushrooms of the Aztecs". American Anthropologist, n^o 42, pp. 429-443. Menasha. Wisconsin. 1940.

-"An Overview of Hallucinogens in the Western Hemisphere". Flesh of the Gods, pp. 3-54. Peter Furst Ed. Praeger Publishers. New York and Washington. 1972.

SCHULTES, Richard Evans, y Albert HOFMANN

-Plantas de los dioses. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1982.

SEJOURNÉ, Laurette

-Burning Water; Thought and Religion in Ancient Mexico. Thames and Hudson. London-New York. 1957.

SELER, Eduard

- "El Cuauhxicalli del Telpochcalli del Templo Mayor de México". Anales del Museo Nacional, t. 7, pp. 260-262. Imprenta del Museo Nacional de México. México. 1903.

- Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach und Atertunskunde. Akademische Druk-u. Verlagsanstalt. Graz. Austria. 1961.

- Comentarios al Códice Borgia. 3 vols. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1963.

- "¿Dónde se encontraba Aztlán, la patria [original] de los aztecas?". Mesoamérica y el Centro de México, pp. 309-330. INAH. México D.F. 1985.

SERNA, Jacinto de la

- "Tratado de las supersticiones, idolátricas, hechicerías, y otras costumbres de las razas aborígenes de México". Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México, vol. 1, pp. 40-370. Ediciones Fuente Cultural. México D.F. 1953.

SOLIS OLGUIN, Felipe

- Catálogo de la escultura mexicana del Museo de Santa Cecilia Acatitlán. INAH. México D.F. 1976.

- El estado azteca y sus manifestaciones escultóricas. Análisis de la escultura antropomorfa. Tesis de Maestría. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México D.F. 1982.

SOUSTELLE, Jacques

-La pensée cosmologique des anciens mexicains. Hermann and Cie. Paris. 1940.

-L'Art du Mexique Ancien. B. Arthaud. Paris. 1966.

-El universo de los aztecas. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1982.

-La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1983.

SPENCER, Herbert

-Los antiguos mexicanos. Ed. Innovación. México D.F. 1983.

SPINDEN, Herbert, J.

-A Study of Maya Art; Its Subject Matter and Historical Development. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University. vol. VI. Cambridge. 1913.

SPRANZ, Bodo

-Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1982.

STARKER, Leopold A.

-Fauna silvestre de México. Aves y mamíferos de caza.
Instituto Mexicano de Recursos Naturales Renovables. México
D.F. 1965.

STIRLING, Matthew

-"Stone Monuments of the Rio Chiquito, Veracruz, Mexico".
Bureau of American Ethnology, Bulletin 157, Anthropological
Papers, n° 43, pp. 1-23 Washington. 1955.

SULLIVAN, Thelma D.

-"Nahuatl Proverbs, Conundrums and Metaphors, Collected by
Sahagún". Estudios de Cultura Náhuatl, 4, pp. 93-177. UNAM.
México D.F. 1963.

TEZOZOMOC. Véase ALAVARADO TEZOZOMOC.

TONALAMATL DE AUBIN

-The Tonalamatl of the Aubin Collection. An Old Mexican
Picture Manuscript in the Paris National Library. Published
at the Expense of His Excellency the Duke of Loubat. With
Introduction and Explanatory Text by Eduard Seler. Berlin and
London. 1900-1.

-Tonalamatl de Aubin: antiguo manuscrito mexicano en la
Biblioteca Nacional de París. Prólogo de Carmen Aguilera. Ed.
Estado de Tlaxcala. México. 1981.

TORQUEMADA, Juan de

-Monarquía indiana. Edición coordinada por Miguel León-Portilla. 7 vols. UNAM. México D.F. 1975-83.

TOSCANO, Salvador

-Arte precolombino de México y de la América Central. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México D.F. 1984.

TOWNSEND, Richard Fraser

-State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan. Dumbarton Oaks. Washington D.C. 1979.

TUDELA DE LA ORDEN, José

-Códice Tudela. 2 volúmenes. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid. 1980.

UCHMANY, Eva

-"Huitzilopochtli, dios de la historia de los azteca-mexitin". Estudios de Cultura Náhuatl, vol. 13, pp. 211-237. UNAM. México D.F. 1978.

VAILLANT, George

-La civilización azteca. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1983.

VILLA ROJAS, Alfonso

- "The Maya of Yucatan". Handbook of Middle American Indians, vol. 7, pp. 244-275. University of Texas Press. Austin. 1969.

VILLAGRA CALETI, Agustín

- "Mural Painting in Central Mexico". Handbook of Middle American Indians, vol. 10, pp. 135-156. University of Texas Press. Austin. 1971.

WAGLEY, C.

- Santiago Chimaltenango: estudio antropológico-social de una comunidad indígena de Huehuetenango. Seminario de Integración Social Guatemalteca. Guatemala. 1957.

- "The Maya of Northwestern Guatemala". Handbook of Middle American Indians, vol. 7, pp. 46-68. University of Texas Press. Austin. 1969.

WASSON, R. Gordon

- "Xochipilli, príncipe de las flores. Una nueva interpretación". Revista de la Universidad de México. Nueva Época, n.º 11, pp. 10-18. UNAM. México D.F. 1982.

- El hongo maravilloso Teonanácatl. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1983.

WEITLANER, Roberto J., y Walter A. HOPPE

- "The Mazatec". Handbook of Middle American Indians, vol. 7, pp. 516-522. University of Texas Press. Austin. 1969.

WESTHEIM, Paul

- Arte antiguo de México. Ed. Era. México D.F. 1977.

- Escultura y cerámica del México antiguo. Ed. Era. México D.F. 1980a.

- Ideas fundamentales del arte prehispánico en México. Ed. Era. México D.F. 1980b.

WILLEY, Gordon R.

- "Mesoamerican Art and Iconography and the Integrity of the Mesoamerican Ideological System". Iconography of Middle American Sculpture, pp. 153-162. The Metropolitan Museum of Art. New York. 1973.

WINNING, Hasso Von

- "Der Netzjaguar in Teotihuacan, Mexico: Eine Ikonographische Untersuchung". Baessler-Archiv, t. XVI, pp. 31-46. Verlag von Dietrich Reimer. Berlin. 1968

- Pre-Columbian Art of Mexico. Thames and Hudson. London. 1969.

WRIGHT, Norman P.

-A Guide to Mexican Mammals and Reptiles. Minutiae Mexicana. México D.F. 1983.

ZANTWIK, Rudolf Von

-"Principios organizadores de los mexicas. Una introducción al estudio del sistema interno del régimen azteca". Estudios de Cultura Náhuatl, vol. 4, pp. 187-222. México D.F. 1963.

-"The Great Temple of Tenochtitlan: Model of Aztec Cosmovision". Mesoamerican Sites and World Views, pp. 71-86. Elizabet Benson Ed. Dumbarton Oaks. Washington D.C. 1981.

ZAPATA, Abel

-Sobre el yaguarundi o gato eira, felis yagouarundi ameghinoy Holmberg y su presencia en la provincia de Buenos Aires, Argentina". Neotrópica, 28 (80), pp. 165-170. La Plata. Argentina. 1982.

X.- ILUSTRACIONES

Los datos que acompañan a las ilustraciones objeto de nuestra investigación son: ubicación actual de la pieza, material en que están realizadas y medidas.

Las medidas se expresan en centímetros, siguiendo el orden habitual de catalogación, o sea: altura x anchura x profundidad.

En tanto no se indique lo contrario, las piezas provienen de la Ciudad de México.

Las ilustraciones, salvo aquellas con referencia bibliográfica, son del autor, excepto en los siguientes casos:

Las figuras 1, 2, 3, 4, 5 y 6 son acuarelas pintadas por Iñaki Cerrajería.

La figura 14 me fue amablemente proporcionada por el Brooklyn Museum de Nueva York.

Las figuras 47, 48, 49, 50, 53, 55, 57, 58 y 65 fueron dibujadas por Mercedes del Corral.

A todos ellos mi más sincero agradecimiento.



Figura 1
Jaguar (*Felis onca*)



Figura 2
Puma (*Felis concolor*)



Figura 3
leopardo (Felis pardalis)



Figura 4
Margay (*Felis wiedii*)



Figura 5
Jaguarundi (*Felis yagouarundi*)



Figura 6
Lince (Lynx Rufus)

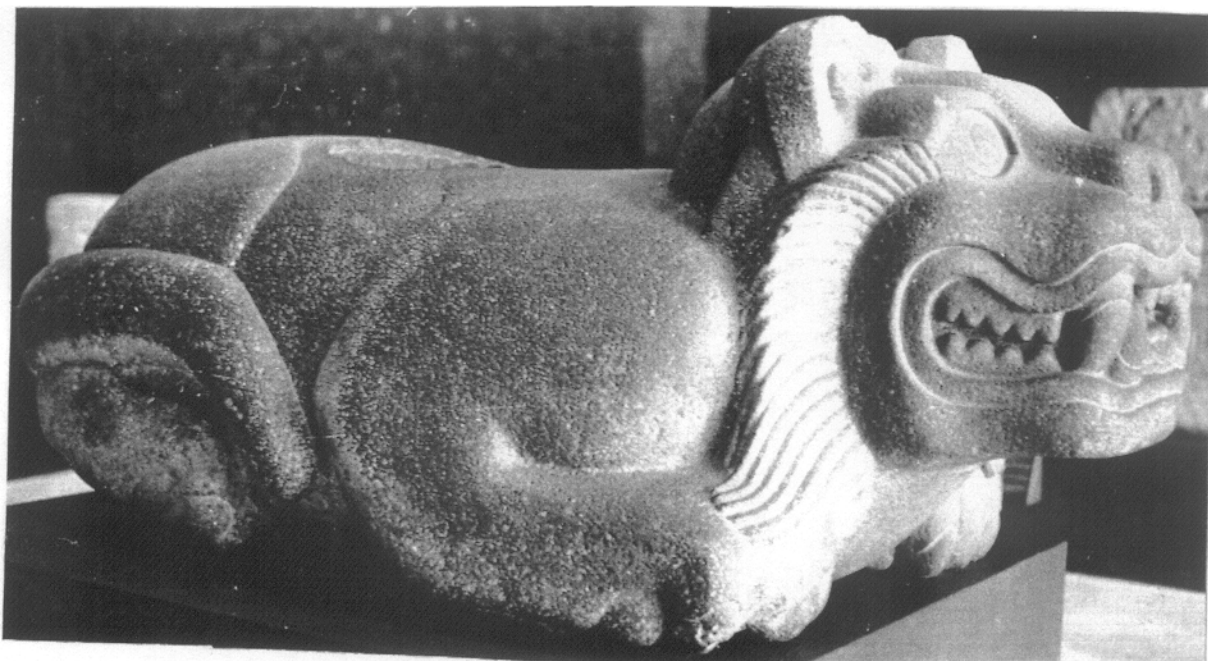


Figura 7
Ocelotl-cuahxicalli.
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Andesita. 93 x 110 x 221 cms.

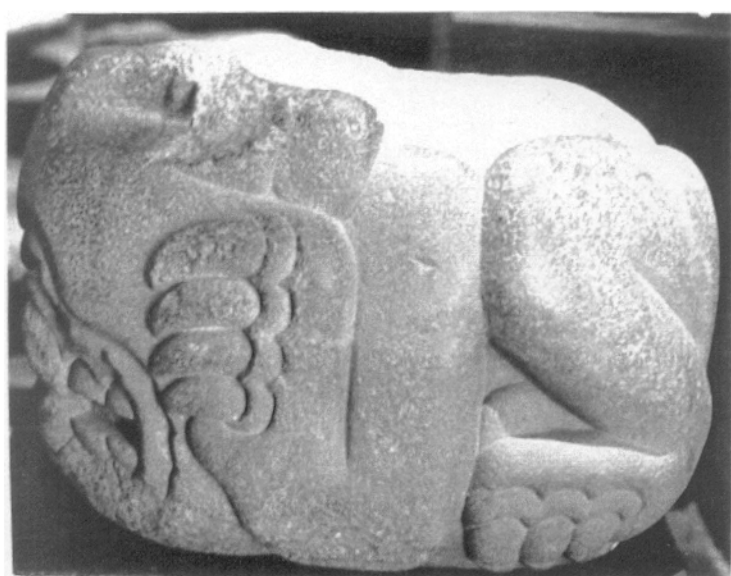


Figura 8
Felino probablemente utilizado como altar
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Piedra. 55 x 60 x 82 cms.



Figura 9
Caballero-tigre
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Piedra. 81 x 44 x 50 cms.



Figura 10
Felino flanqueando la escalinata de acceso al Monumento 1
Nalinalco
Granito. 106 x 80 x 245 (hasta la punta de la cola) cms.



Figura 11
Felino flanqueando la escalinata al Monumento 1
Malinalco
Granito. 70 x 85 x 206 (hasta la punta de la cola) cms.

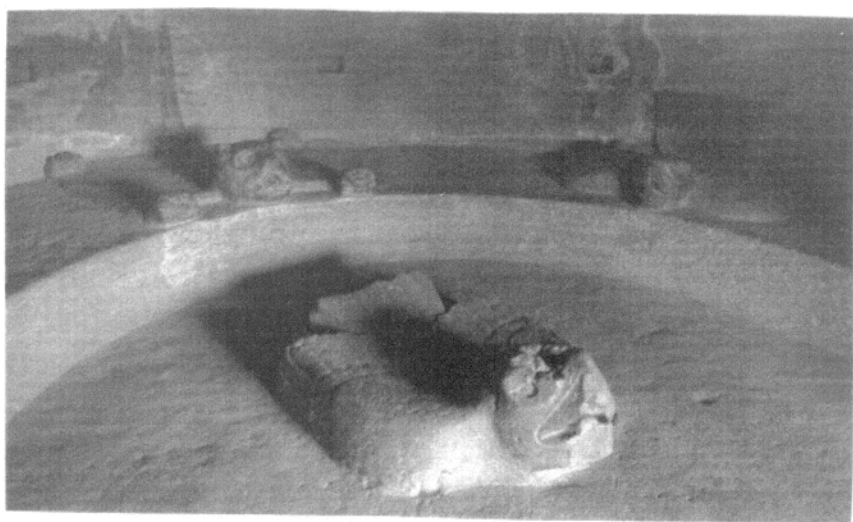
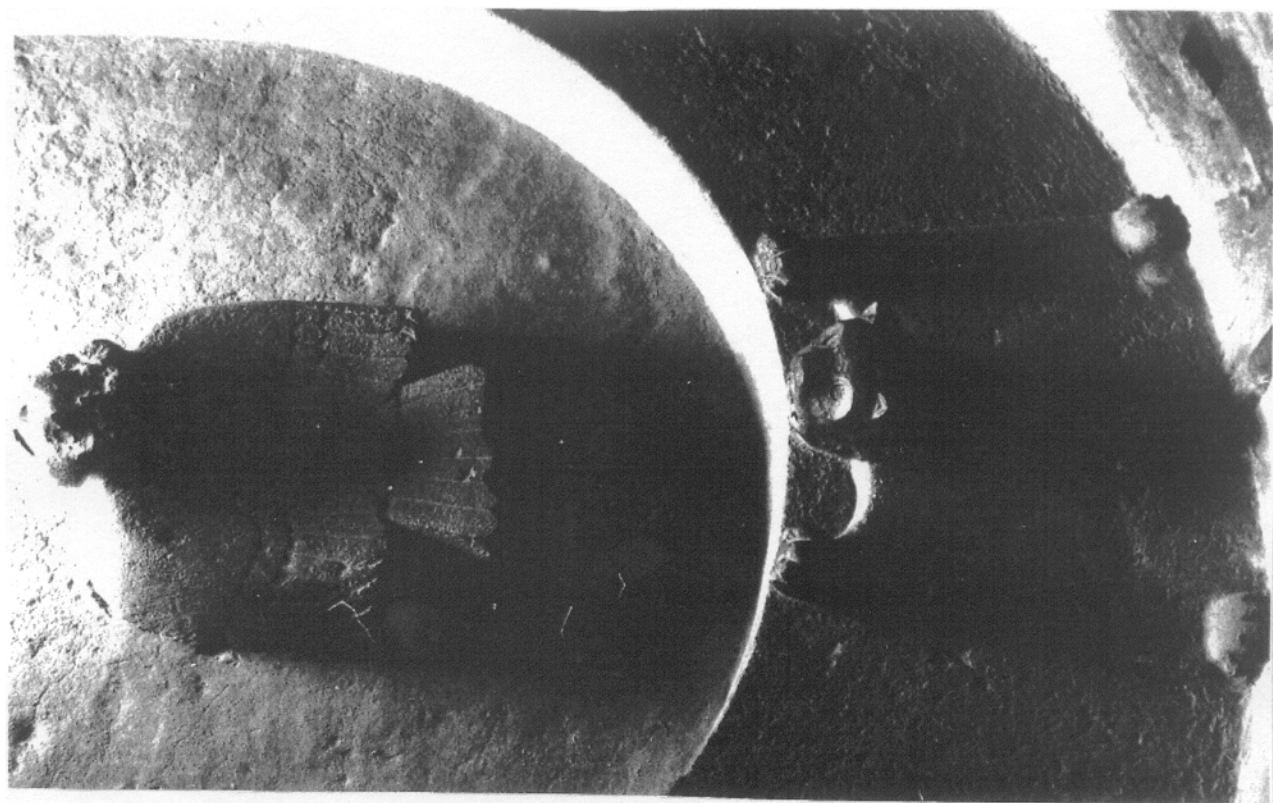


Figura 12
Interior del Monumento 1. Malinalco.

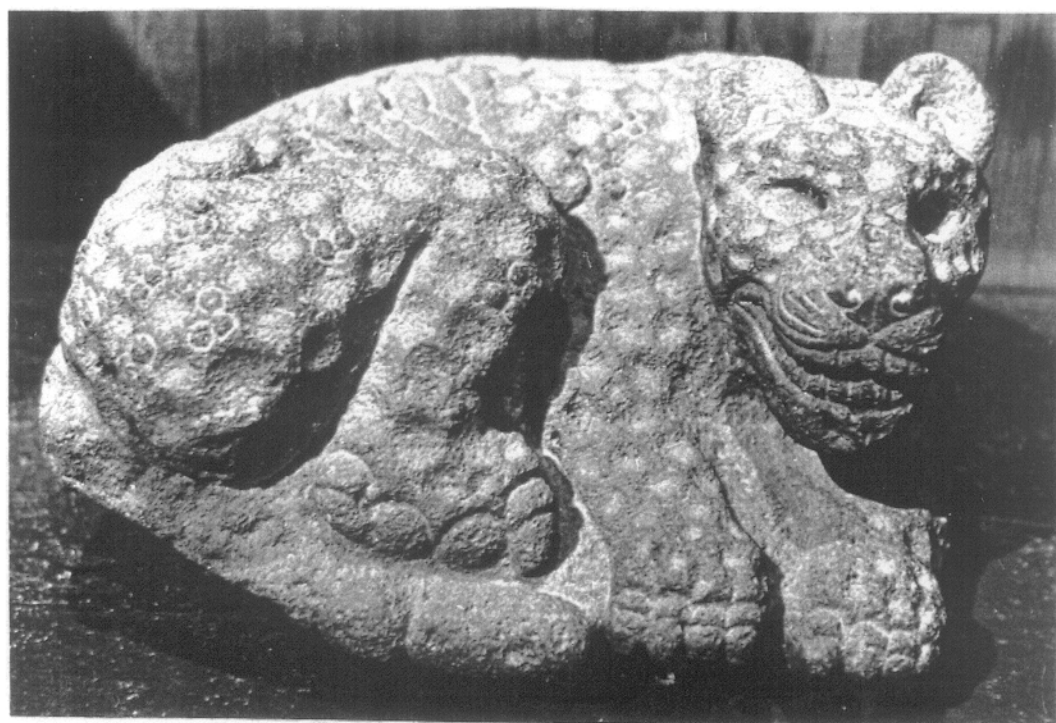


Figura 13
Felino recostado con manchas en la piel
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Andesita. 24 x 42 x 35 cms.



Figura 14
Felino recostado
Brooklyn Museum. Nueva York
Basalto. 11 x 28 x 13 cms.



Figura 15
Felino recostado
Museo Anahuacalli. México D.F.
Piedra. Alto: 20 cms. Ancho: 38 cms.



Figura 16
Cabeza de felino
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Piedra volcánica. 22 x 54 x 80 cms.



Figura 17
Cabeza de felino. Proviene de la Pirámide del Sol en Teotihuacán
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Piedra volcánica. 50 x 47 x 55 cms.



Figura 18
Cabeza de felino
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Piedra volcánica. 26 x 28 x 40 cms



Figura 19
Cabeza de felino. Probablemente procede de la zona de Guerrero
Museo Spratling. Taxco.
Piedra



Figura 20
Cabeza de felino
Museo de Sta. Cecilia Acatitlán. (Solís Olguín; 1976: fig. 57)
Basalto. 20 x 39 x 37 cms.



Figura 21
Huéhuetl (tambor ceremonial) encontrado en Malinalco
Museo de Teotenango
Madera. 97 cms de altura.

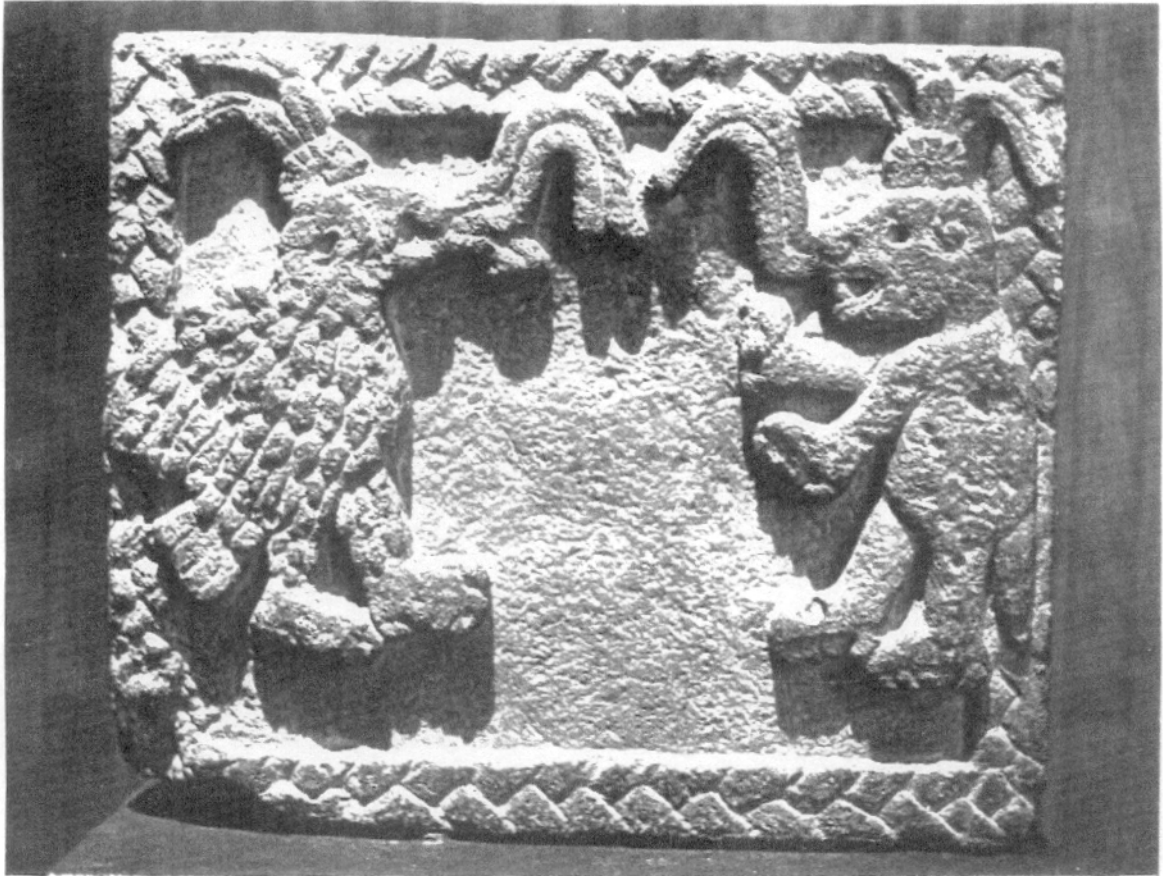


Figura 22
Relieve con águila y felino
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Piedra. 39 x 46 cms.



Figura 23
Relieve con águila y felino
The American Museum of Natural History, Nueva York.
Piedra. 15 x 38 cms.



Figura 24
Glifo "4 tigre"
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Piedra. 60 x 60 cms.



Figura 25
Glifo "4 tigre"
Museo Anahuacalli. México D.F.
Piedra. 15 x 14 cms.



Figura 26
Piedra del Sol o Calendario azteca, y glifo "4 tigre"
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Piedra.



Figura 27
Trono del interior del Monumento 1.
Malinalco.
Granito. Superficie que ocupa: 130 x 156 cms.



Figura 28
Huéhuatl (tambor ceremonial vertical).
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Piedra. Altura: 41 cms. Diámetro: 50 cms.



Figura 29
Teponaztli (tambor ceremonial horizontal)
Museo Nacional de Antropología, México D.F.
Piedra. Ancho: 72 cms. Diámetro: 26 cms.



Figura 30
Huéhuatl junto a la entrada al Monumento 1.
Malinalco.
Granito. Altura: 90 cms. Diámetro: 120 cms.

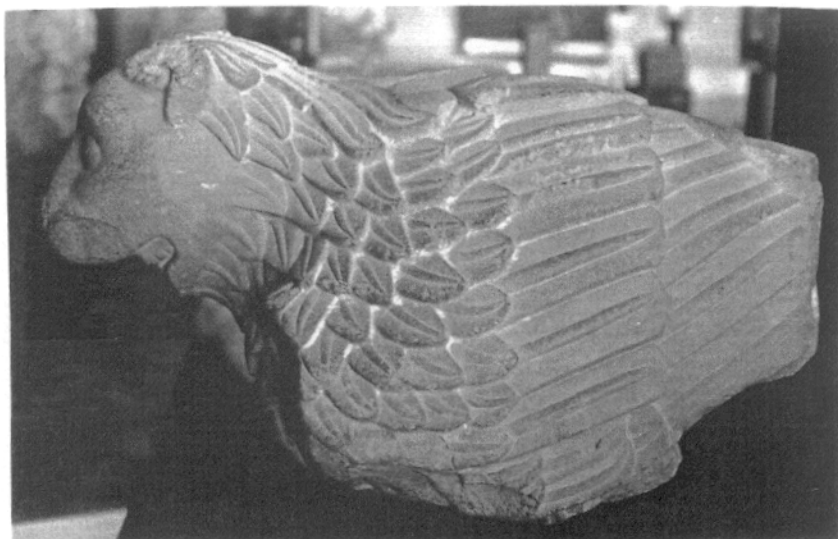


Figura 31
Ser fantástico con cabeza de felino y cuerpo de ave.
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Basalto. 44 x 50 x 75 cms.

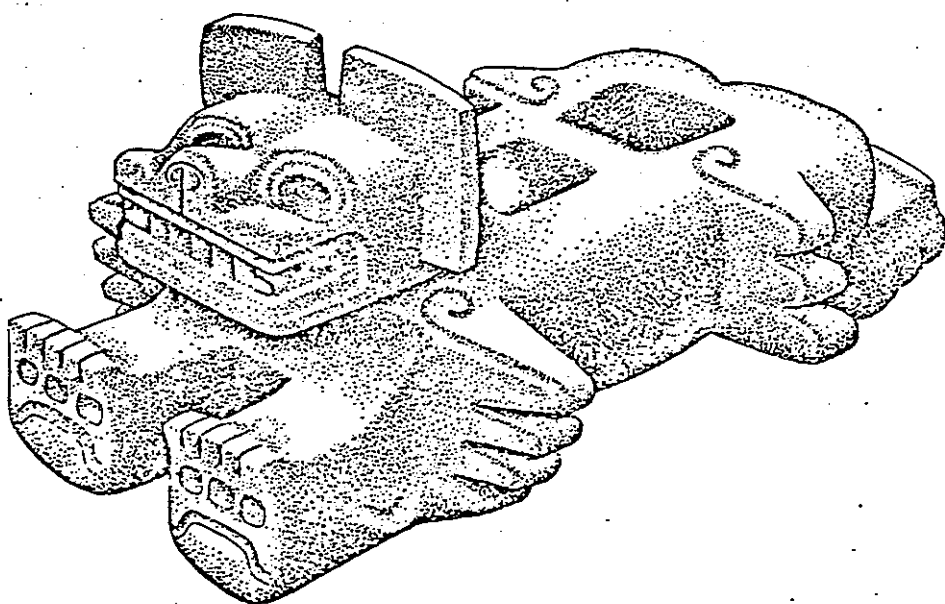


Figura 32
Felino con dos oquedades en el lomo. Proviene de Teotihuacán.
British Museum. Londres.
Onice. (Dibujo de Covarrubias: 1957)

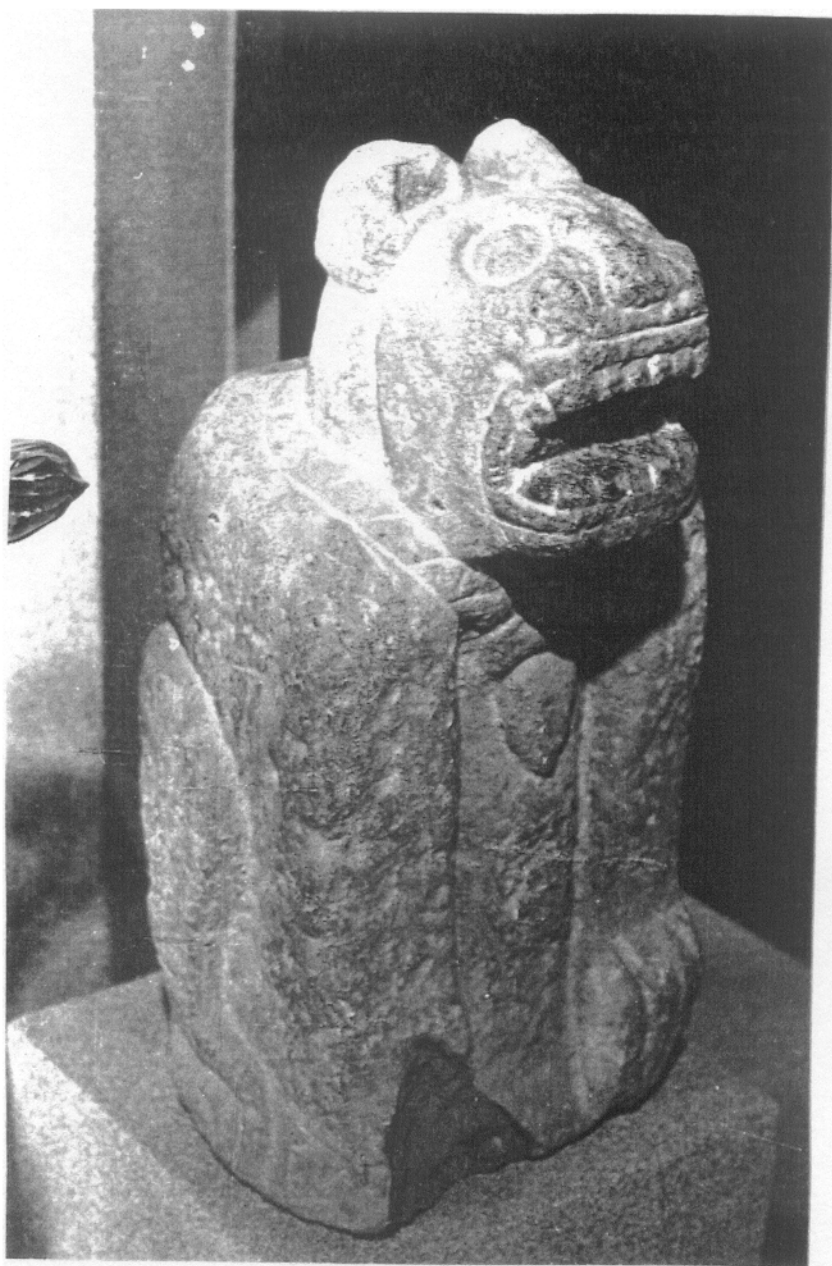


Figura 33
Portaestandartes. Proviene de Tula.
Museo de Tula.
Piedra. 97 x 40 x 65 cms.



Figura 34
Felino hallado en el Palacio de Quetzalpapelotl. Teotihuacán.
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Alabastro. 20 x 13 x 16 cms.



Figura 35
Felino sedente teotihuacano. Encontrado en la Hacienda
Manzanillo, Resurrección (Puebla).
Museum für Völkerkunde. Viena.
Piedra. 37 x 36 x 19 cms.



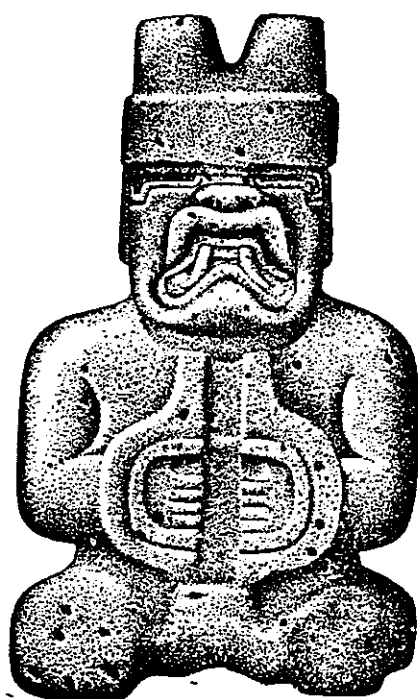
Figura 36
Relieve con felino erguido. Procede de Tula.
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Piedra volcánica. 124 x 48 cms.



Figura 37
elino olmeca erguido. Proviene de Tabasco.
Serpentina.
(Furst: 1968)



Figura 38
Relieves del Edificio B de Tula.
Piedra estucada y pintada.



e

Figura 39

Los denominados were-jaguar olmecas.

a-d) Dibujos tomados de una figura de Las Limas (Coe, 1973: 5).

e) Escultura de San Lorenzo Tenochtitlan, Veracruz (Macazaga, 1982: 85).

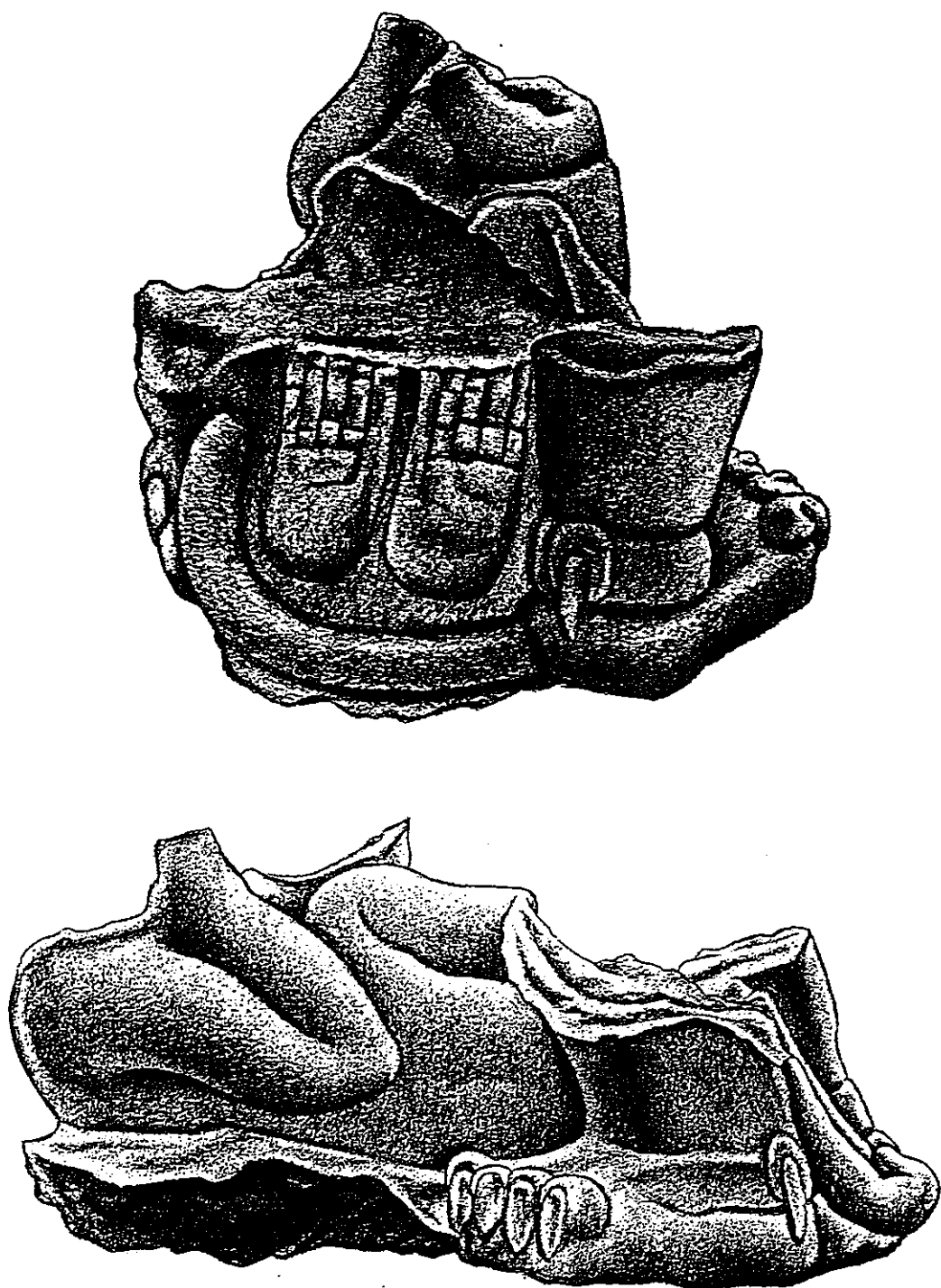


Figura 40
Monumento 3 de Potrero Nuevo.
(Fuente, 1984: figs. 70 y 70a).

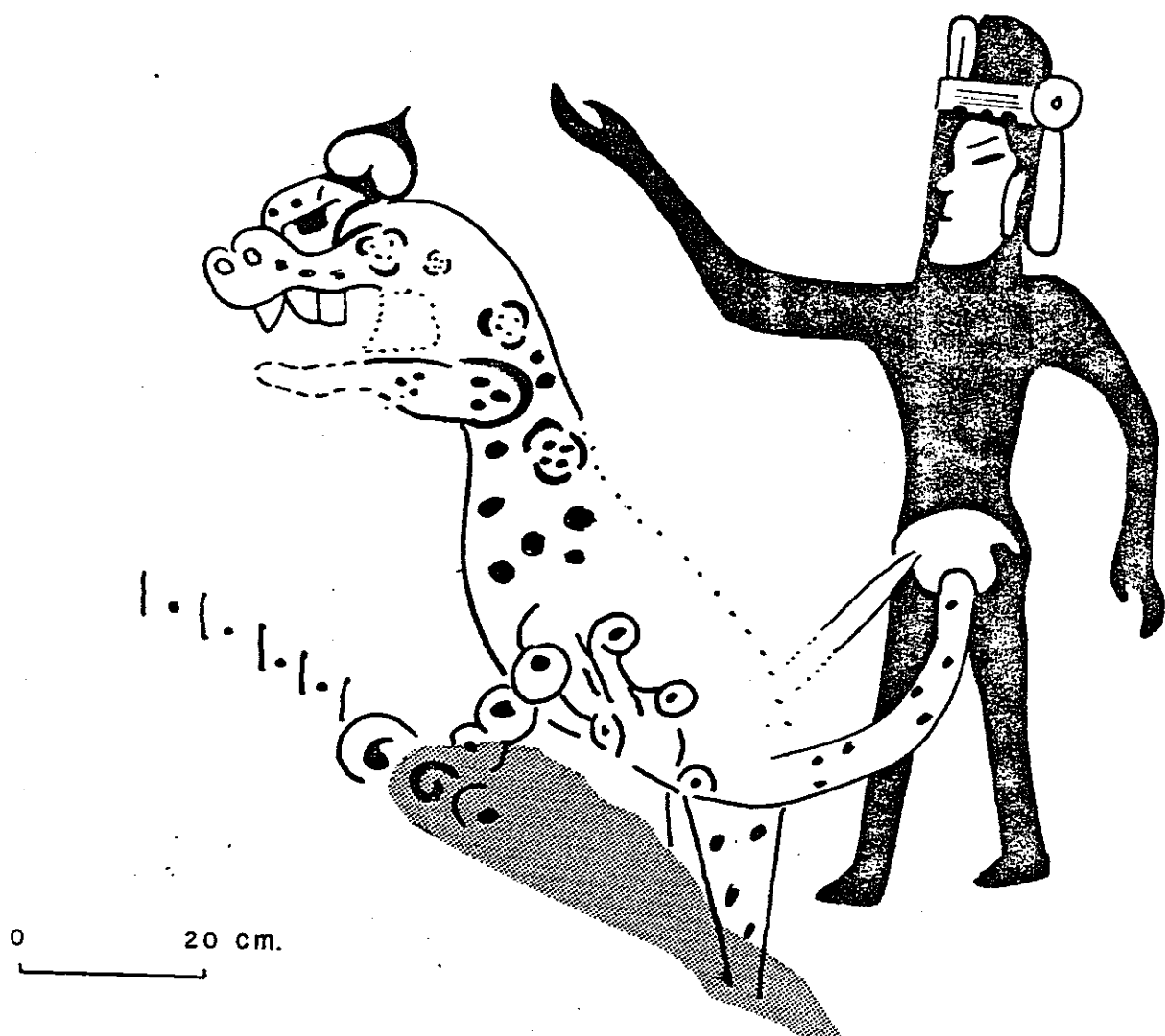


Figura 41
Pintura mural de Oxtotitlán (Grove, 1970: 44, fig. 11).

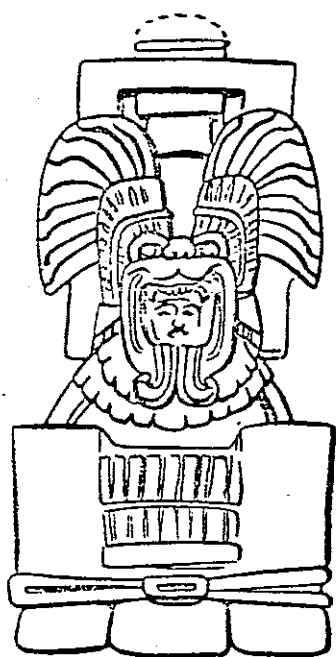


Figura 42
Iconos jaguar-pájaro-serpiente (Kubler, 1972a: figs. 15 y 16).

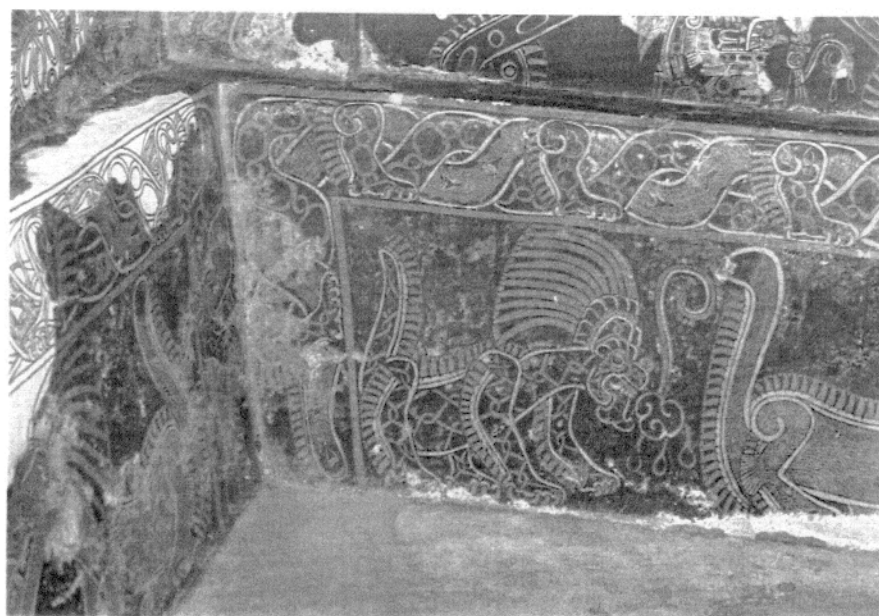
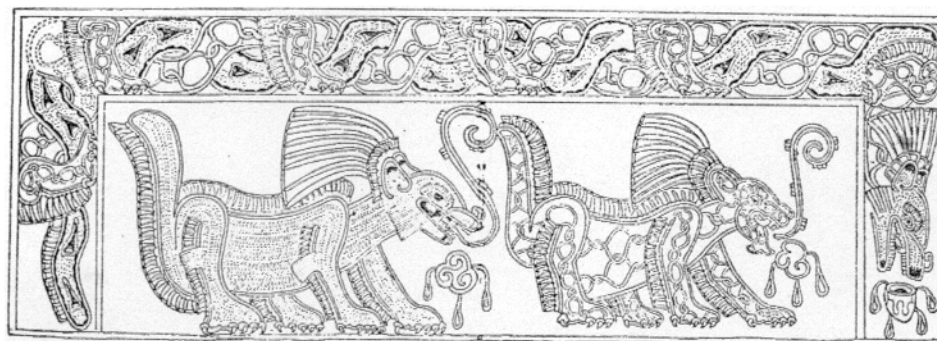


Figura 43
Pintura mural en el Patio Blanco de Atetelco, Teotihuacán.

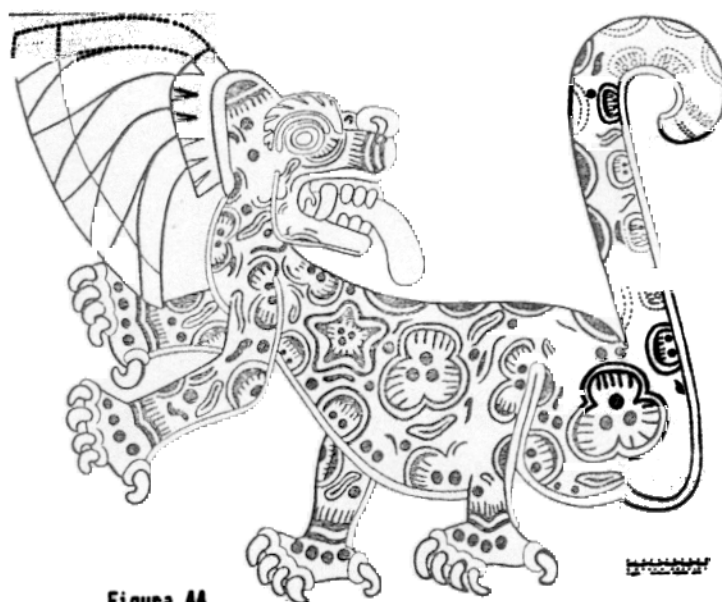


Figura 44
Pintura mural en el Pórtico 20a de Tetitla, Teotihuacán.
Dibujo de H. Sánchez Vera (Kubler, 1972a: fig. 3)



Figura 46
Pintura Mural en el Pórtico 13 de la Zona 5-A. Teotihuacán.
(Miller, 1973)

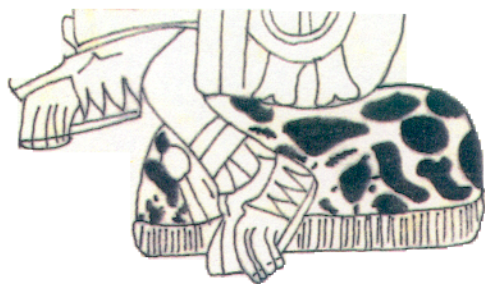


Lámina 6

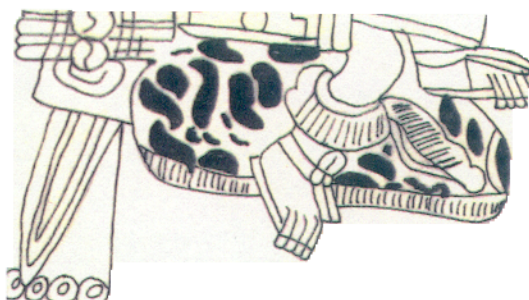


Lámina 9



Lámina 10

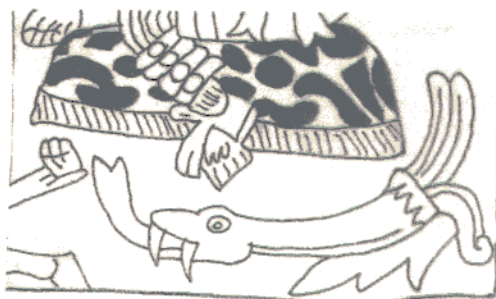


Lámina 12

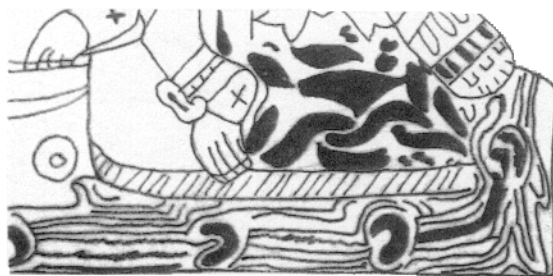


Lámina 16



Lámina 20

Figura 48
Representaciones de tronos en el Tonalámatl de Aubin.

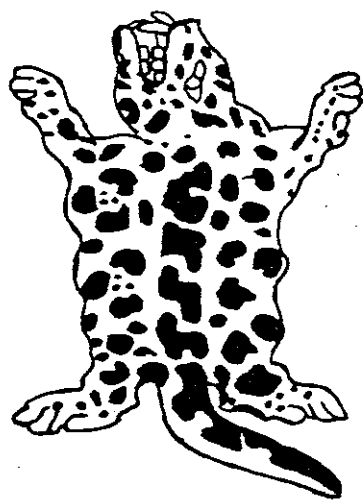
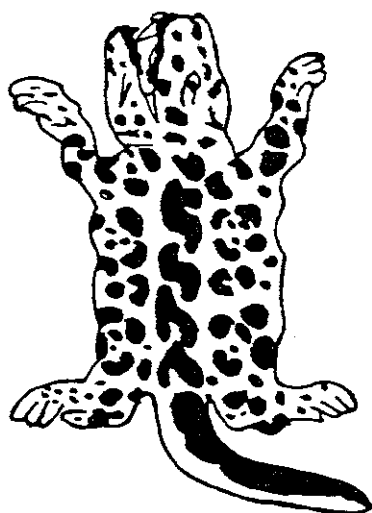


Figura 49
Tonalámatl de Aubin. Lámina 13r.



Figura 50
Códice Borbónico. Lámina 52.



Figura 51
Relieve en un pilar tolteca.
Museo Nacional de Antropología. México D.F.

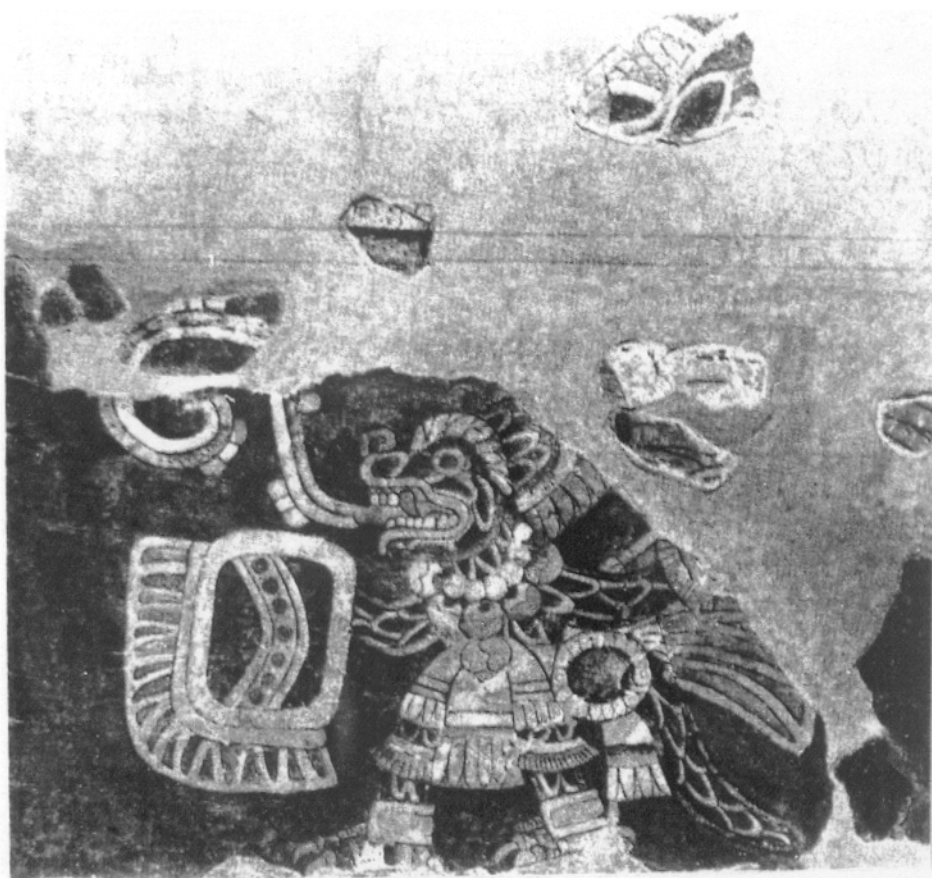


Figura 52
Pintura mural en el Pórtico 1 del Palacio de Zacuala.
Teotihuacán.

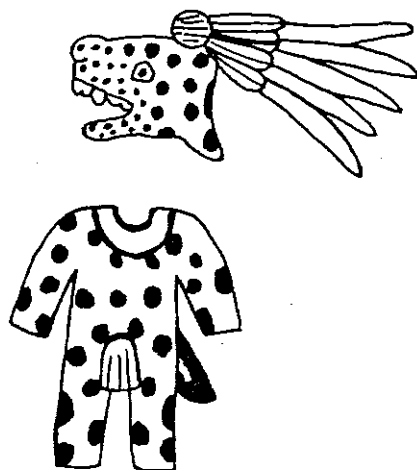
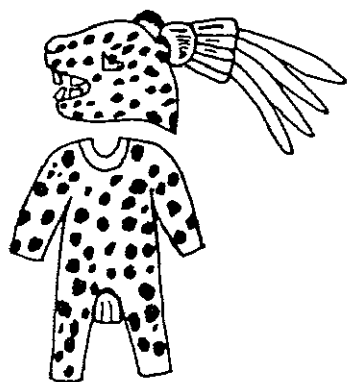
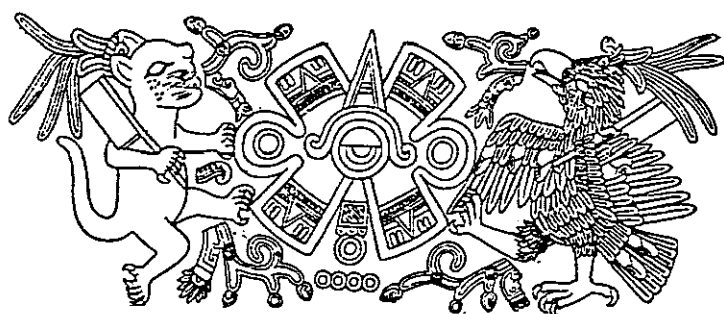


Figura 53
Trajes guerreros en la Matricula de Tributos.



a



b

Figura 54
Desarrollo de los relieves del huéhuetl de Malinalco.
a (Krickeberg, 1982:79); b (Marquina, 1951: fig. 15)



Figura 55
Códice Borbónico. Lámina 4.

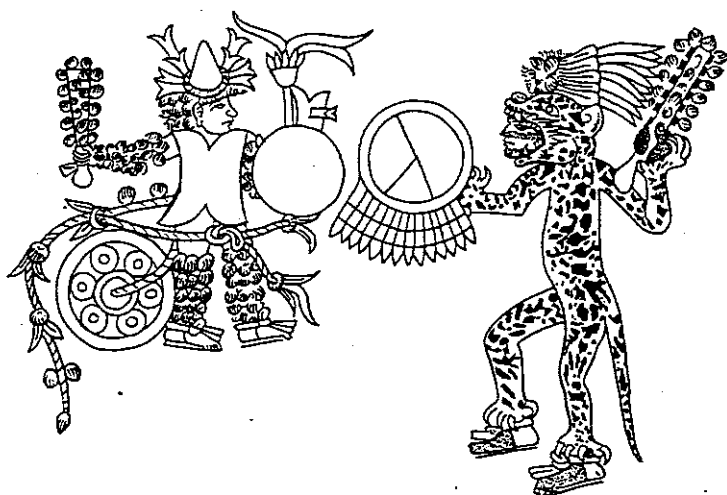


Figura 56
Escena de sacrificio gladiatorio.
Códice Magliabechi, lámina 30 (Caso, 1981: 96).



Figura 57
 Códice Borbónico. Lámina 11.



Figura 58
Tonalámatl de Aubin. Lámina 11.

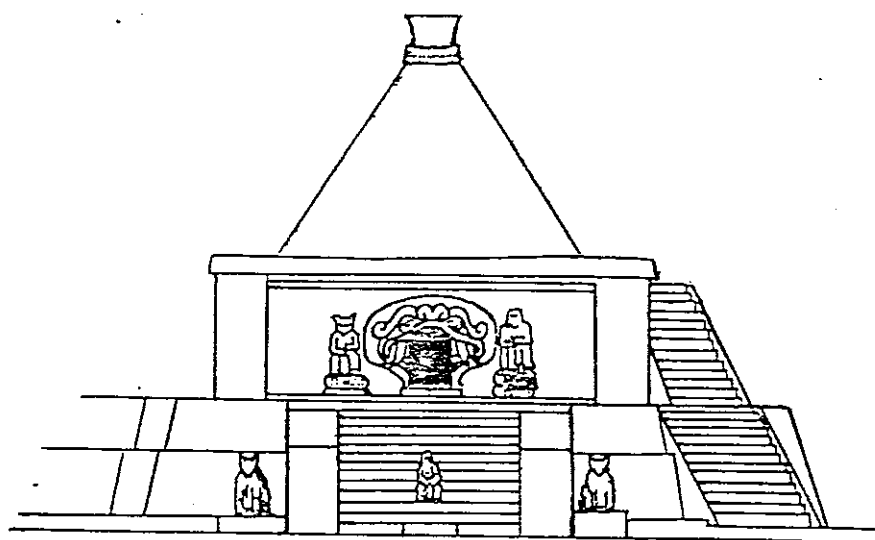


Figura 59
Reconstrucción del acceso al Monumento 1 de Malinalco.
Según Mendoza (1977: 74, diagrama 5)



a



b

Figura 60
Glifos pictográficos del Códice Mendocino.



Figura 61
Pintura mural en el Palacio de Quetzalpapelotl, Complejo Sur.
Teotihuacán.
(Miller: 1973)

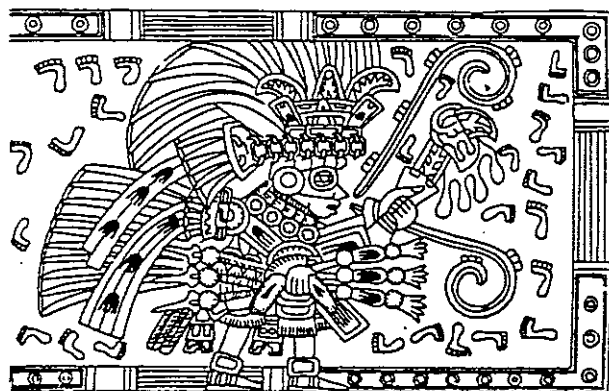


Figura 62
Pintura mural en Atetelco. Teotihuacán.
Según Villagrà Caletì.



Figura 63
Relieve con felino devorando corazones.
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Proviene del Templo de las Aguilas en Chichén Itzá.

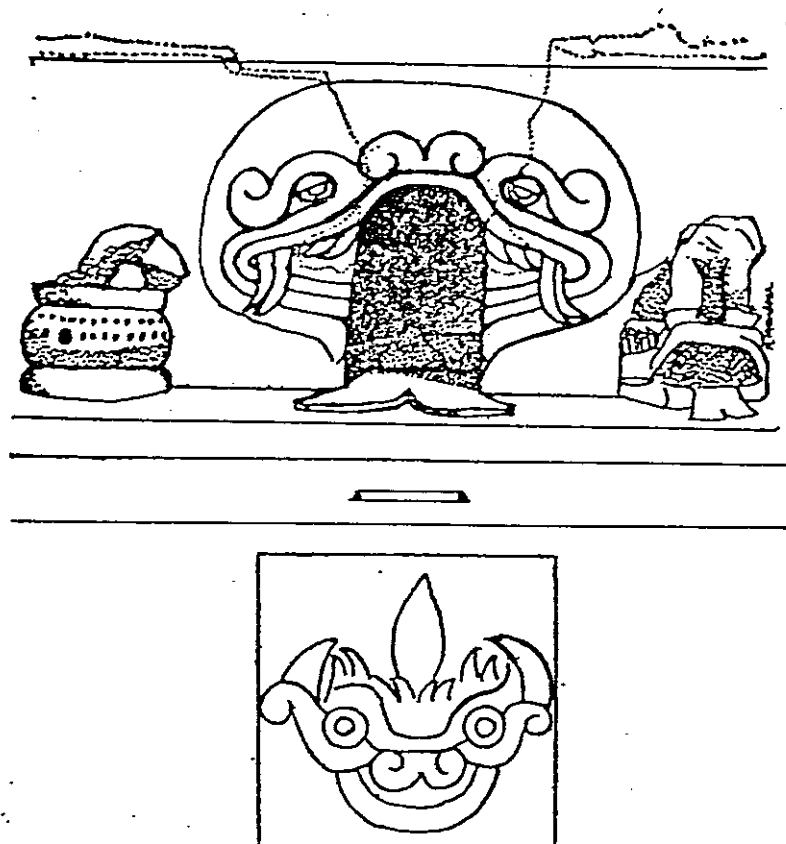


Figura 64
Entrada al Monumento 1 de Malinalco
(según Mendoza, 1977: 73)



Figura 65
Códice Borbónico. Lámina 3.



Figura 66
Relieve en la base del recipiente del ocelotl-cuahxicalli
(según Caso, 1981: 46).

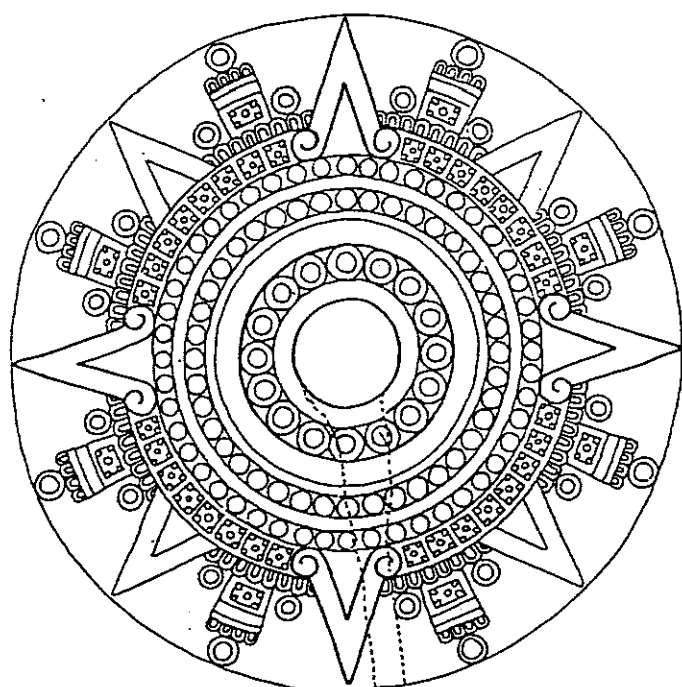


Figura 67
Piedra de Tizoc
Museo Nacional de Antropología. México D.F.
Según Orozco y Berra (Townsend, 1979: 44, fig. 20).



Figura 68

Jaguar luchando con serpiente. Encontrada en Cholula.

Foto tomada de Ramos (1970: fig. 3).



Figura 68

Jaguar luchando con serpiente. Encontrada en Cholula.

Foto tomada de Ramos (1970: fig. 3).



Figura 69
Glifo de lugar de Cinacantlán.
Códice Mendocino. Folio 15v.